

العدد الحادي عشر بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





الفنان : حسن عبيدة

معرض فرانكفورت الدولي للكتاب والحوارات المفترضة مع الآخر

نفرح كثيراً للحماس الذي عبر عنه العديد من مثقفينا بضرورة التواجد والمشاركة الفاعلة في هذا المهرجان الثقافي المتميز والذي يحظى بسمعة عالمية كبيرة تلبي بحجمه ومستواه.. هذا الحماس الذي من فرط الرغبة العارمة بحضوره، كاد الأمر يصل إلى حد الإفراط في استخدام عبارات التبرجيل ممن تم اختيارهم للمشاركة في فعالياته، والنقيض ممن تم استبعادهم أو حرمانهم من الحصول على نصيبهم أو حقهم في "الحجيج" إليه !! باستخدام مفردات تصغر من شأنه أو من جدوى هذه المشاركة، وسواء كان الاختيار قد تم وفق قواعد منطقية أخذت بعين الاعتبار الأبعاد الثقافية الصرفة بعيداً عن أية اعتبارات ذاتية أو مصلحة، أو شلية، أو أن النزاهة في الاختيار قد تم تقييدها فإن ما يعنينا في هذا المقام - وقد حدث ما حدث وتم اختيار من ارتأت الجهة المعنية اختياره - وفق منطقها ومعاييرها، هو مجموعة من التساؤلات المفترضة يجب طرحها خلال هذه المناسبة الثقافية المهمة، وهي - أيضاً - أسئلة استفسارية، وليست استنكارية، ذلك أن المشاركين في المعرض المذكور يمثلون غالبية الأقطار العالمية، ويعبرون في أفكارهم وتوجهياتهم عن توجهات الأطياف الأدبية والفكرية التي ينتمون إليها.

ومن الأسئلة المفترضة التي لا يمكن استبعاد طرحها على ممثلي الأقطار العربية في المعرض المذكور خلال لقاءاتهم وحواراتهم، هي - على سبيل المثال -

١. كيف تقيمون الراهن العربي، وما هو موقفكم من كل ما يجري في هذا القطر أو ذلك، وما هو مشروعكم الثقافي للتصدي للتحديات التي تواجهونها؟
٢. هل يحمل إنتاجكم الثقافي شعراً وقصة ورواية ومسرحاً وفناً تشكيلياً ما يعبر عن هذا الواقع قبولاً أو رفضاً أو تحريضاً وتوعية باتجاه تصويبه بالدعوة المؤثرة إلى مجابهته؟
٣. هل تعتقدون أن الثقافة العربية قد أسهمت في الماضي والحاضر، في لقاء الحضارات، ورمد الهوية المسيحية بينها، أم أنها كانت في موقف الحياد من ذلك، مما أسهم في سطوة الخطاب الآخر الانغلاقي والغيبي الذي أدى إلى اتساع هذه الهوية؟
٤. هل أسهم تعامل المثقفين العرب مع بعض الدكتاتوريات، وإغماض العين عن ممارساتها السلطوية الفردية - بل وصل الحد إلى التصفيق لها، ومباركة سياساتها، والمشاركة في المناسبات التي كانت تقيمها رغم هزلها باعتبارها انتصارات مجلجلة -.. وهل أسهمت تلك المقدمات إلى هذه النتائج المدمرة أم أن لهم رأياً آخر في هذه المأساة الراهنة؟ وكيف تفسرون تناقضاتهم المخيبة لأمال الغالبية المطلقة؟
٥. ما هو موقف المثقفين العرب من عمليات خطف المدنيين وأولئك الذين يقومون بأعمال إنسانية أو مهام صحفية لنقل صورة ما يجري إلى العالم الخارجي، وقطع رؤوس بعضهم والتمثيل بالبعوض الآخر..؟
٦. ما هو موقف المثقفين من زملائهم الذين استنجدوا بالغير للقيام بياية عنهم وعن شعوبهم بتخليصهم من ديكتاتورية قادتهم، ظناً منهم بأن هذا الغير سيحمل إليهم صفات جاهرة من الديمقراطية والحرية والازدهار والكرامة الإنسانية..؟
٧. ما هو موقف المثقفين العرب ورايهم ببعض الحركات ورموزها، خاصة تلك التي تلقت الدعم المادي والمعنوي من الخارج لتحقيق مآربها، وأقصد من استعانت بهم في مرحلة ما، فإذا بها اليوم - وقد انقلب السحر على الساحر - تناصبهم العداء، ويصورة تعبر عن وجه لا يمثل الجانب البشري من حضارتنا وتراثنا وعقيدتنا..؟ هذه الأسئلة لا تدخل في باب المواقف، فليدنا من أصحابها ما يصلح سكان العمورة، لو أنه من الوعظ الذي لم يسهم في انكسارتنا وهزائنا، ولكنها أسئلة قد تفيد معرفة الإجابات عليها ما يجنبنا وأمتنا إنتاج مآزق جديدة تضاف إلى المآزق والمحن التي أورتتنا الخوف والرعب، وردود الفعل اليتاسة والمخجلة والمسيئة للجواب المضيلة من تاريخنا.





4

جوانب من
اشكاليات الحداثة
في الخطاب
الشعري العربي



الغلافان الأول والأخير

للشاعر أحمد صبيح

28



الشعرية العربية في
الترات النقيدي

المحتويات

- جوانب من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي عبدالرحمن حمادي ٤
- الاشتغال السردي الروائي ١٦
- مساحة للبوغ (مقامرات الفوز ويأس النتيجة) جمال ناجي ٢٣
- لغة الحياة وحياة اللغة كمال الرياحي ٢٤
- كاريكاتير ناصر الجمفري ٣١
- وعي الواقع... وعي الشعر محمد بونزيك ٣٢
- سجود سؤال؟ (الخيال والحقيقية) ليلى الأطرش ٣٧
- الشعرية العربية في التراث النقيدي أحسن مزور ٣٨
- سيرة بني بلوط د. ابراهيم خليل ٤٦
- قلادة قرنفل نزيه أبو نضال ٤٨
- مدارات (العبق) فاروق وادي ٥١
- الرؤية النقدية في الرؤى الموهبة د. جمال بوطييب ٥٢
- الشاعرة الأرجنتينية ماريا د. راشد عيسى ٥٤
- المشهد الثقافي العربي ألدبر حمني ٥٨
- افوح رغباً من مرارتها خالد أبو حمدي ٦٢
- أسئلة الأفيون درويش الأسويطي ٦٥
- أويريت الكاشفة غالية خوجة ٦٦
- الثلج ومرعى الدم تمر حجاب ٦٨
- عباس العقاد محاسن العباقرة منير عتيبة ٧٠
- حفيف الريح نبيل درفوث ٧٦
- صورة المرأة في القصة القصيرة أحمد كنائي ٧٩
- شعرية الهمس والإقامة في الظلال شوقي العنيزي ٨٢
- حصاد عمان التشكيلي محمد العامري ٨٨
- إصدارات تيسير التجار ٩٢
- الأخيرة (عوليس) خليل قنديل ٩٦

48

قلادة قرنفل

54



شاعرة الأرجنتينية
ماريا اركونا

تصديق عن

امانة عمان الكبرى

111

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

فخري صالح

هاشم غرايبة

خالیل قندیل

محمود عیسیٰ موسیٰ

ابراهيم جابر ابراهيم

المراجع

ياسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (۱۳۲) تلخاکس ۴۶۲۸۷۱۰

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الإلكتروني: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايدام لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2/ 2002/ 833)

التصميم والاخراج

ريما أحمد السويطي

الرسم بريشة

نعمة الناصر

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

العدد (١١١) - أيلول - صمان ٣

تربیتہ الممثل
فہی مدرسہ
ستانسلافسکی

ترجمہ:
- عقیل مہدی یوسف

المشهد الثقافي
العربي وصناعة
المسرح



حصاد عمان التشكيلي

92

إصدارات
جديدة



جوانب من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي

عبد الرحمن حمادي - سوريا

ما زالت الحداثة تثير إشكاليات كثيرة؛ وفي مختلف أشكال الإبداع؛ بيد أنها أكثر تداخلاً في الشعر؛ بل إن مصطلح الحداثة عندما يقرن بالشعر يبدو بإظهار إشكالياته؛ ومنها أية (حداثة) نعني؟ هل المقصود (الحداثة) أم (الأحدث) أم (المعاصرة) أم (التجديد) أم...؟ وهذا يعني أن المصطلح ما زال في النقد مجال بحث؛ وهو موضوع أخذ ورد؛ فهل نحن مضطرون للموافقة على وصف النقد لمصطلح الحداثة بالمراوغ والمتقلب؟



نازك الملائكة

الشعري الحديث.
الخرف الإيقاعي
تقدم القصيدة
الحديثة نفسها؛
وخاصة في آخر
مراحلها التطبيقية
على أنها عشوائية لا
محدودة في النص
الشعري؛ ولأن
الحداثة في الشعر
العربي ليست إلا
تحليلاً للإبداع
التقليدي الذي

ولدت القصيدة العربية تاريخياً من رحمته؛ وهذا ما جعل المتلقي العربي يتهم الحداثة الشعرية بالخرف؛ وباختلاطها مع النثر العادي؛ وبالتالي ظهرت حالة عداء ما بين الشاعر والمتلقي؛ وسبب هذه العداوة هو الوزن في الشعر. كما يريد المتلقي. أم اللا وزن كما يصير الشاعر؟

انه صراع؛ وإذا أردنا الإنصاف فيجب أن نذكر بأن الشعر العربي قد شهد عبر تاريخه مثله كموقف أبي نواس من شعر الأقدمين وجسدي أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء ممن قدموا شعراً اتصف بالتغيير؛ ولكن لم يكن أحد من هؤلاء يملك الجرأة على المساس بالإيقاع الداخلي في قوالبه العروضية؛ واحتاج الأمر إلى قرون حتى تظهر نازك الملائكة وتعلن قائلة: "نحن أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية... ما زلنا نلث في قضايدنا ونبحر مع عواملقنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرعة الألفاظ الميتة؛ وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا؛ فلذا ذلك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة؛ وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه فجمدنا نحن ما ابتكر واضذناه تقليداً... والذي اعتقده أن الشعر العربي

نعم؛ نحن مضطرون لذلك مهما كنا متحمسين للحداثة؛ فالحداثة يمكن فهمها على أنها معاصرة زمنية؛ وبالتالي فإن كل من يدخل زمنياً في التاريخ الحديث هو معاصر؛ وعلى طرف مناضف يمكن أن نعلن بأن المتبني مثلاً هو أكثر حداثة من معظم الشعراء الذين يعيشون هذه الأيام معنا؛ في حين أن الحداثة - ضمن تعاريفها الكثيرة - هي ذلك الوعي بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي والانتماء من هيمنة الأسلاف؛ وهي ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو جنس بعينه؛ بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة؛ ونجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في مطلقاتها ومركزاتها الأساسية؛ إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة (١)

انه إذن اضطراب عميق يحيط بالحداثة ويوضح لنا بأن الحداثة إشكالية تكاد تستعصي على الحل من المنظور النظري. وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار لأنه لا يمثل هاجساً لها؛ بل عليها أن تناضل ولو بعد حين ضد نفسها (٢)؛ كما أنها في آخر مرحلة تصلها لا تقرر بأنها أحدث شيء لأنها ترى في نفسها برنامجاً تحريراً لتمردياً للثقافة والفن؛ ولذلك فإن ثمة تيارات قوية في النقد الغربي الآن تعتبر الحداثة شيئاً من الماضي؛ وأن بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها؛ في حين تقف تيارات مضادة تعلن بأن الحداثة لن تصل إلى نهاية " وما ينتظرها سوف يكون أشد إبلاماً من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها؛ فالإثارة والشهوى يترصنان بالحداثة شراً حتى يبيحنا إلى نوع هنلي مجوج (٣)

على أية حال؛ لن يعني أن ندرس هنا مفصلاً هذا الاضطراب في المصطلح الغربي للحداثة ومدى الصراع القائم حول تقبله أو رفضه؛ بل يعني أن ندرسه عبر المفهوم العربي؛ ومن خلال أحد أهم أشكاله التطبيقية؛ وهو الشعر؛ وعبر ظواهر صارت تشكل قضايا أساسية في الخطاب

لم تقصد نازك الملائكة الدعوة الى تحطيم العروض العربي بل الى حداثة شعرية تساعد الشاعر على حرية التعبير



حشام الخطيب

يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً؛ فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب سوف تتزعزع قواعدها (٤)

إلا أن نازك الملائكة لم تقصد الدعوة إلى تحطيم العروض العربي؛ بل دعت إلى حداثة شعرية تقوم على العروض العربي بيوهره وأسطره

وقوافيه؛ وأكدت ذلك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) موضحة أن "ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأمة في علم العروض القديم؛ واستعانت ببعض تفاصيله على أحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال؛ ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض كما يزعم الذين لا معرفة لهم به" (٥)؛ ومع ذلك تعرضت نازك الملائكة إلى موقف معارض بشدة لدعوتها؛ واتهمت بأنها تعكس تأثراً مشبوها بالحداثة الغربية؛ وكان عليها بالتالي أن تثبت "تطوراً وشعراً" أن حركة الشعر الحر ليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية؛ وإنما هي انكا على التراث العربي.

من جانب آخر لقيت محاولة نازك الملائكة وراجا عند عدد لا بأس به من الشعراء والنقاد أمثال صلاح عبد الصبور في مصر الذي أشاد بظهور "شعر التفعيلة العروضية" لأنه يلمس بالشعر أفاقاً جديدة ويحول عيون الشعراء إلى زوايا جديدة للرؤية الشعرية؛ ولأن الشعراء هم وروثة الشعر فإن لهم الحق في تغيير ملامحه (٦)؛ ومع صلاح عبد الصبور نشأت (حركة الشعر الجديد في مصر).

وهكذا تميزت هذه المرحلة باحتفاء كبير وحماس شديد لما تم من انتقال إلى مستوى الكتابة بالتفعيلة ضمن أسطر متفاوتة الطول مع التحرر النسبي من الالتزام بالقافية بوصفها رؤياً لا بوصفها نظاماً؛ وقد تتالت الكتابات النظرية والنقدية وصولاً إلى كتاب (في البنية الإيقاعية) لجمال أبو ديب؛ والذي توج من خلاله المنهج البنوي في النقد (٧) مستهدفاً وضع البديل الجذري لعروض الخليل؛ أي للبنية الإيقاعية التقليدية.

وتأتى تجرية أدونيس وكتاباته النقدية والتظهيرية مرحلة جديدة في الخروج من البنية الإيقاعية التقليدية في الشعر العربي؛ فقد رأى مثلاً أن الشعر الجديد يجب أن يكون تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة "والشكل هو الإطار الذي يضم التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزم تجاوزاً للشروط الشكلية ومزيداً من الحرية لأشكال تفرزها

الممارسات الشعرية باعتبارها نتجة نجو اكتشاف ما لم تسبق معرفته؛ فللقصيدة الجديدة كيويتها الخاصة وطريقتها التعبيرية الخاصة؛ ولها بمعنى آخر نظامها الخاص؛ فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية؛ هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن تكون إيقاعاً أو وزناً" (٨)

ومع أدونيس وغيره يبرز يوسف الخال أحد طلائع الحداثة الشعرية ومؤسس مجلة (شعر) اللبنانية؛ ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وعمر الدين

اسماعيل في المغرب وغيرهم ممن مارسوا وروجوا لكتابة قصيدة النثر عبر كم كبير من الكتابات النقدية التي ترى في الحداثة الشعرية إبداعاً وخروجاً على المألوف مما يتطلب اثباتاً شخصية شعرية ذات تجربة حديثة تتشكل بذاتها في الشكل والمضمون؛ يقول يوسف الخال مثلاً: "إن هدف الحركة الحديثة في الشعر هو إدخال مفهوم شعري حديث في مستوى العصر الذي نحن فيه إلى الأدب العربي؛ وما الضرورة التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم؛ فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية؛ وهذا المفهوم الشعري ينبع من صميم حياتنا وبينتنا الاجتماعية وتطور حياتنا؛ وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بالشكل الفني الذي يتناسبها" (٩)؛ ويقول نهاد خياطة: "قصيدة النثر هي تجدد التعبير الشعري؛ وتكسر القافية وتحطم تفعيلات الخليل ابتغاء الوصول بالشعر إلى أرقى صوره وأصفى معانيه كي لا يحطم التجربة قالب أو شكل مهما كان" (١٠)؛ ويقول أدونيس: "إن في قوانين العروض الخليلي الزمام كيوية تقتل دفعة الخلق أو تعيقها أو تقصرها أو تجبر الشاعر أن يضعي بأعمق حدسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية" (١١)

ومن الواضح مدى تأثر هذه الآراء بالحداثة الغربية؛ فالماثي نفسها منقولة عن النظريات الغربية حول الحداثة الشعرية؛ وكأمثلة فقط نورد بعض أقوال النقاد الغربيين من أصحاب الحداثة تاركين للقاء أن يقران بينها وبين ما أوردها عن دسة الحداثة الشعرية العرب فيقول أريسانج هاو: "الحداثة هي مفاهيم تتناسب العصر؛ وقد أن الاوان لنين زيف الهالة التي أحاطت طوال السنوات المنصرمة بكتابات شكسبير الشعرية؛ وصارت بقوة تحطت الشعراء عندها" (١٢)؛ ويقول جان كوهن: "من المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها السنة حتى أصبحت هارغة من مضامينها الحقيقية؛ والشاعر حين

على نمطية التعبير حيث يعيد الشاعر خلق اللغة الجديدة ليعبر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى بؤرة محورية في النص؛ وللتفجير عنها علاقات تمنح الألفاظ دلالات وإيعاءات جديدة؛ كما أنها تمنح اللغة الشعرية إحساساً ووعياً مقصوداً لذاته " أنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها؛ وتعلن عن نفسها بشكل سافر؛ كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية؛ ومن ثم لا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار؛ بل أشياء



نجمة الوادي

يشمرّد على اللغة؛ أو بعبارة أدق على نمطية التعبير يعيد خلق اللغة من جديد ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص والتي تفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ دلالات وإيعاءات جديدة.. (١٣)

وهكذا؛ وبتأثير الحدائث الغربية تمادت الحدائث الشعرية العربية في تحطيم نمطية القصيدة العربية؛ وسارت بالشكل الشعري نحو خرف

مطلوبة لذاتها؛ وكيانات مادية مستقلة بنفسها؛ وعلى هذا تتحول الكلمات إلى مدلولات (١٥).

إن السمة البارزة في الشعر الحديث هي أن الكلمة تأتي كلمة وليست وسيلة تشير إلى مادة معينة؛ أو انفجاراً لعاطفة "فالكلمات وترتيبها ومعانيها وأشكالها الداخلية والخارجية كلها تتطلب قيمة في حد ذاتها؛ ولا يعني هذا أن الكلمة تكتسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص؛ بل تتحدد وظيفتها الحقيقية من خلال وجودها ضمن بنية تمثيلية تحدد أبعادها الدلالية في جسم النص الشعري (١٦)؛ ولعل ما يميز اللغة الشعرية الحديثة عن غيرها اتساعها بالمعاني المحسوس للبنى التركيبية والإحساس بالمظاهر الصوتية والدلالية للفظ؛ مثلاً؛ تقول نازك الملائكة

" الله اكبر

الله اكبر

هتافات الأذان في سيناء تبعر

من موجهاً تسيل في الصحراء أنهر

الله اكبر

نداء رحمة تشربه الرمال

مد جناحيه وارتمى فوق التلال

محمولة أنفاهم على شراع أبيض مرور معطر

الله اكبر

يا صائمين افطروا

من شفة المؤذن الخاشع يهيم المطر

والله باسط أجمل الظلال

تصبغة معطرة

ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطرة

يشرب تهويماتها المسكر القابع في الظلماة

عطورها منهرة

على جنود مصر في سيناء "

هذا النص يضم بعض التوازنات المركزة على مستوى

يتخذ أسماء عديدة مثل : شعر التفعيلة . الشعر الحر . قصيدة النثر... وبدلاً من قصائد تتخذ عروض الخليل غالباً لها صرنا نجد قصائد تعتمد (التشكيل الممتد) و (التشكيل الحركي) و (التشكيل التمجيد)... إلى آخر المصطلحات التي يبتدعها النقاد والدارسون لقصائد الحدائث الشعرية؛ بل بلغ من تمادي (قصيدة الحدائث) أن أي كلام نثري يتم توزيعه عشوائياً تطلق عليه صفة الشعر؛ وهاكم أمثلة :

(يتيممة هي أيامي دونك

وأنت يبعثرك المعنى

ويطاردك

المكان

ولكن... لن أهتش عنك

سأودعك

تذوب ببطء

من الأمانى

في

اللاجدوى

هأنذا أعرف بأنني معك

كا... والتبخ؛

والقهوة) (١٤)

ترى؛ ما الذي يميز هذا النص الشعري عن رسالة غرامية لو لم تتم بمشرّة الكلمات؛ وهل من فرق عندما نجتمع النص على شكل رسالة كالتالي : (يتيممة هي أيامي دونك؛ وأنت يبعثرك المعنى ويطاردك المكان؛ ولن أهتش عنك وسادعك تذوب مع الأمانى في اللاجدوى...)!!

الخرف اللغوي

في الخطاب الشعري المعاصر تكسر نمطية اللغة؛ وهذا ما يشكل قضية هامة يواجهها الشعر العربي الحديث؛ فداثماً هناك لغة شعرية مستعددة تنمرد على القوالب اللغوية المعروفة؛ وداثماً نواكب تنمرد الشاعر على اللغة؛ أو بعبارة أدق

الإحساس الصوتي كالتي بين كلمات (سيفنا - صحراء) (تبحر - انهر) (الرمال - التلال) و (معطرة - مقطرة) ... إلى آخره؛ وهذه التوازنات الصوتية تسهم بشكل واضح في إثراء وتوليد الإيقاعات الموسيقية التي تضفي على النص حيوية موسيقية تعوض عن نظام الشطرين.

والشاعر في الخطاب الشعري المعاصر يسعى دائماً إلى تجاوز المألوف والعادي في اللغة؛ لهذا لا نستغرب عندما نجد في المقطع الشعري الواحد انزياحات متتالية تأخذ شكل الاستعراضي أحياناً: يقول عبد الكريم الناعم:

إذا أمعنا النظر في هذا النص الذي أحترته لا على التعيين وإنما نجد جراحة واضحة بالخروج عن المألوف في الاستعمال اللغوي مثل "نشه"؛ فالكلمة مما يرد في الاستعمال العامي بمعنى قطع واخذ بعسرة؛ ولها أصل في



ومع انه لجا إلى الاقتباس من التفري إلا انه تمكن من وضع هذا الاقتباس في سياقات مختلفة بحيث تلتئم الاقتباسات مع أجزاء النص وعناصره الأخرى؛ وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة لا تتحقق إلا بتجاوز المألوف والعادي



شوقي بغداددي

في امرأة
والدهن المعدني
ينزل قبل البحر في كتاب
يستوطن الأغوار أو يستوطن السواري
(٢٤)

إن النص هنا لا يحيل إلى مدلولات واضحة للمتلقي؛ بل يترك حرية إنتاج النص من جديد بعد تحرير لغته من برائن الاستعمال الكلامي وب عشرة اللغة الشعرية؛ على هذا النحو تمكّن رغبته في عالم اللاوعي للتوازي مع بعثرة العالم والفوضى التي تسود في كثير من زواياه؛ وعلى هذا هناك من حيث الجبدأ تلازم بين فوضى النص وفوضى العالم الذي يعاني الشاعر من مراراته " (٢٥).

على هذا النحو يحاول ناقد متخصص في الحداثة تفسير دلالات النص؛ وسنلاحظ فيما يلي أنه يجهد نفسه تماماً نظراً للضباب الكثيف الذي يلف النص وكثرة الخرف والانزياحات اللغوية فيه؛ فلنتابع ما يقوله الدكتور عبدالله أحمد المهنا: " إن القراءة الأولية للنص تكشف عن بعدين أساسيين في تركيبه بنائياً: الأولى اللغة " هذا مخبر اللغة العجيبة " إشارة إلى إعادة تشكيل اللغة وفق معطيات العصر؛ والثاني المرأة؛ الوجه الآخر للحياة؛ أو للأرض؛ والعلاقة معها هنا حتمية لا يمكن تجاوزها والاستغناء عنها إلا استغناءنا عن الحياة نفسها؛ ويتجلى ذلك بوضوح من خلال الربط المذهل بين امتداد التاريخ / المرأة " تاريخ النساء " و " حنان طيبة " ورمز الأرض بقوي من تشابه العلاقة بين المرأة والأرض؛ وسيطر التداعي على النص فيخلق حالة أو تباراً ممتداً من تداعي الأسماء التي توحى بتجاوز الزمن " (٢٦).

لنلاحظ الجهد الكبير الذي بذله الدكتور مهنا لتفسير دلالات النص؛ ولو أن ناقداً آخر تناول النص لجاء بتفسير مغاير؛ فالتفسيرات كلها ممكنة إزاء نص غامض؛ وكل التفسيرات قد لا تكون مفهومة من قبل القارئ العادي؛ بل حتى المثقف.

الغموض

أيقودنا هذا إلى التوقف عند قضية ثالثة أساسية في الخطاب الشعري العربي الحديث وهي ظاهرة الغموض؛ بل لنقل أن ظاهرة الغموض هي التي تجذبنا للتوقف عندها عندما نسمع شاعراً مثل أدونيس يعترف بأنه يعتمد الإكثار من الانزياحات اللغوية؛ وأنه يتقصد إدخال خطابه الشعري في عالم الغموض محملاً للقارئ المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص؛ ففي كتابه (زمن الشعر) يورد حواراً متخيلاً بينه وبين القارئ حول ظاهرة الخرف اللغوي والغموض فيقول: " هو : هل هذا

في اللغة؛ فإن كثرة الانزياحات عن الثوابت اللغوية جعلت الخطاب الشعري في حالات كثيرة يتحول إلى طلاسّم ومعميات غير مفهومة؛ يقول محمد عمران :

يحدث أن تتزّره يدي

.....

بين أشجار الملح
وينابيع الصنوبر
وقت يكون الهواء أبيض
والنهار يجري على الوادي
آنذاك يا حبيبتني؛ ما الذي يجعل يدي

تتزلّق مثل قارب في

أقيانوس الزرقة والضوء

بين ملايين الأجنة

والأسماك الخضراء " (٢٣)

إن هذا النص لا يعطي أو يعني مدلولاته المباشرة التي يظنها المتلقي في البداية؛ بل يترك المتلقي في حيرة من المدلولات اللغوية التي ترد وبين مدلولات أخرى يريدتها الشاعر؛ ولكن أية مدلولات؟ إن غير واضحة " قطعاً ليست غزلية " على أنها تربط ما بين الجنس في لا وعي الشاعر وبين الأرض كوجه آخر للحياة؛ وعند اكتشاف الوجه الآخر؛ أي الأرض؛ يقع الشاعر في اندهاش محير عند التمييز اللغوي مثل " أشجار الملح - ينابيع الصنوبر - الهواء أبيض " ومحاولة لتنظيم فوضى الاندهاش اللغوي والتعبيري يكثر الشاعر من استعمال الفواصل في القسم الثاني من النص؛ على أن هذا التفسير يبقى قاصراً؛ وأي تفسير آخر لن ينجح باستكمال الحقائق الدلالية المقودة في النص.

مثال آخر نأخذ من عند أدونيس؛ يقول :

"... هل

- شيء

- هذا مخبر اللغة العجيبة

لا شيء

تاريخ النساء...

وحنان طيبة

ووهنا المعدني

...هل كل شيء

والدهن كالوسام أو إشارة

علامة السيد؛ كل شيء

...هي يد أو ستارة.

للزمن اليابس كالعرجون

للزمن المخزون

الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس في الوزن بل في طريقة استخدام اللغة



الغموض في شعركم طبيعي أم انكم تتعمدون؟
أنا : إن تعمد الغموض منافذ للخلق الشعري.
هو : أعتقد أنكم تتعمدون.
أنا : تمتد؟ وما سبب اعتقادك؟
هو : لا أفهم شعركم.
أنا : هذا ليس عيباً؛ فعلى القارئ أن يعترف
أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل القصيدة
ههما شاملاً.

هو : إذن الحق على القارئ؟
أنا : نعم؛ بمعنى ما.
هو : هل استنتج بأنك تحب الغموض؟
أنا : نعم؛ ولكن بالمعنى الشعري الخالص؛ أي المعنى الذي
يتناقض الألفاظ والأحاجي.

هو : قلت أن الحق على القارئ؛ فما الأسباب؟
أنا : الأسباب ثقافية وتقليدية؛ فنية وشعرية (٢٧)
ويقول أيضاً : " إن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس
في الوزن؛ بل في طريقة استخدام اللغة؛ النثر يستخدم
النظام المعادي للغة؛ أي يستخدم اللغة لما وضعت له أصلاً؛
أما الشعر فيفتصب أو يفجر هذا النظام؛ أي يحيد
بالكلمات عما وضعت له أصلاً (٢٨)"

وهكذا نستنتج أن أدونيس - الشاعر والناقد والمنظر
للعداثة - يضع تصوراً للخطاب الشعري الحديث يرى في
الشعر نظاماً خاصاً يعتمد بالكلمات عن دلالاتها التي وجدت
لها أصلاً؛ وأن لغة الشعر هي لغة إشارية يجب أن تبعد عن
الوضوح والإيضاح كما هي لغة النثر؛ " كما أن الكلمة في
الشعر يجب أن تأخذ معنى أوسع مما تأخذه في النثر؛ وأن
الكلمة في الشعر هي صورة صوتية وحسية؛ فإذا كان
الأمر كذلك؛ وإذا كانت لغة الشعر غير السائد المألوف؛ فإن
تواصلها مع المتلقي لن يكون بالتأكيد سهلاً مما يؤكد وجود
فقر كبير من الغموض.. (٢٩)".

بل بلغت ظاهرة الانزياحات اللغوية في الخطاب الشعري
مترافقة مع الغموض إلى حد أنك مع الشاعر الخطاب
الشعري كما وصل إليه في آخر تجاربه وأشكاله؛ وهذا ما
نراه في التجارب التي تسمي نفسها بأسماء طريفة مثل :
القصيدة الإلكترونية - القصيدة المائية - القصيدة الكهربائية
... وقصائد من هذه التسميات أدخلتها بعض الدوريات
تحت اسم " تجارب إبداعية أو ما شابه (٣٠)؛ وهي تجارب
بداها عادل فاخوري في بيروت أوائل سبعينيات القرن
الماضي لأن اللغة الشعرية - والكلام له - " لم تعد في عصر

السرعة والإلكترون تستوعبها
العدالة؛ والكلمة في اللغة لها إبعاد
ينبع من الشكل مثلاً لها معنى في
المضمون؛ وفي عصر السرعة علينا أن
نوظف شكل الكلمة قبل المضمون
ونعلم القارئ كيف يشكل من الكلمة
الإيحاءات التي تناسبه؛ ويقرأها
يفهمها بالشكل الذي يناسبه ويرضيه
(٣١)؛ ومع أن الدكتور فاخوري لم
يكن جاداً في هذه التجربة؛ ولم يكن
يمارسها إلا في جلسات التسلية في
المقهى؛ إلا أن التجربة ما زالت تجد
حتى الآن من يصبر على ممارستها.

نخلص من هذا إلى أن ظاهرة الغموض صارت ملازمة
للخطاب الشعري العربي الحديث؛ ويزداد غموضه أكثر يوماً
بعد يوم؛ وبالتالي وجد هذا الخطاب الشعري نفسه أمام
تيارين : تيار يدافع عن الغموض بدرجات مختلفة؛ وآخر
يرفضه بدرجات مختلفة؛ ولنا أن نقف عند أصحاب
التيارين.

فلسفة الغموض

يقف أدونيس كما ذكرنا على قمة الهرم المدافع عن فلسفة
الغموض في الخطاب الشعري؛ فيقول مثلاً : " لقد وُرد رفض
الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد وأقام
سديها غامضاً من جهة؛ ولنا من جهة أخرى ذاتية تحديد
عن الواقع إن لم تحاول الانفصال عنه؛ وهذا يعني بكلام آخر
فقدان الأفكار المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة؛ هناك
إذن تناقض بين الشاعر والقارئ؛ فقد صار الشعر الجديد
شخص الشاعر نفسه أو كاد؛ ولعل هذا التناقض هو أبرز
خصائص الشعر الجديد وأكثرها عمقا وأصالة " (٣٢).

ويرى أن الشعر الجديد بحاجة دائماً إلى قارئ من نوع
جديد؛ وأن الشعر يجب أن لا يُقرأ أو يُنقد بالطريقة
التقليدية نفسها؛ والقراء العرب - حسب رأيه - أغلبيتهم
تقليديون من حيث خلفيتهم وثقافتهم الشعرية؛ وكذا تنوهم
لشعر؛ ويجب عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر في
النص فقط؛ ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة
في النص التي تجسدها وتولد لها العلاقات الداخلية
للمفردات في النص الشعري؛ وهذه نظرة " مستعمدة من فكر
الحركات الإسلامية الباطنية التي ينتمي أدونيس بأعترافه
إلى واحدة منها؛ فهذه الفئات تزعم بوجود معنى باطني
لنص القرآن؛ يختلف عن المعنى الذي يراه المسلمون السنة
في النص (٣٣)

التيار عند أدونيس إذن هو المدان دائماً لأنه لا يقرأ
النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلالته عنه؛ نص



السيّاح

وبالحمّاس نفسه يدافع الشاعر إبراهيم جرادي عن الخطاب الشعري المصاصر بغموضه وأشكاله؛ ويرى أن الشعر يجب أن يواكب تطور الحياة نفسها حياتنا غدت سريعة جدا؛ تقرأ الشعر في الباص؛ لم يعد الوقت يتسع للإيقاع؛ اللغة عودة للمروروث العربي؛ فلماذا نتجاهل ذلك وهي الحامل لجذور الشعر (٢٨)

هذه بعض التبريرات التي يقدمها أنصار الفموض لتفسير ضبابية الخطاب الشعري الحديث؛ وهي ليست وليدة سنوات أخيرة؛ بل تعود إلى فترة سابقة؛ نجدها بحمّاس شديد

عند خليل هنداوي في المتيّنات الذي رأى أن الفموض شرط أساسي في الشعر؛ يقول : "إذا كان الوضوح في النثر شرطا من شروط بلاغته؛ فإن الوضوح الساخر في الشعر يقتضي على جماله الملفت بأمراره؛ ويمرّي أخلّيته وصوره من الألقّة الموحية (٢٩)؛ ولذلك أن مهمة الخطاب الشعري الحديث هي أن يكون غامضا؛ وإلا فقد النص خصوصيته " والشعر مهما كانت عملية توليده ذاتية فهي كالفن؛ عملية إنسانية فحوها أن ينقل الإنسان للأخرين؛ وأعباء؛ مستعملا إشارات فارجية معينة؛ والأحاسيس التي عاشها؛ فتنتقل عدوها إلىهم؛ فيعيشونها ويجريونها؛ وبذلك تصبح رسالة الفن واضحة؛ وهي التبليغ (٤٠).

على أن الهنداوي سرعان ما يناقض نفسه دون أن يدري؛ فهو في زحمة دفاعه عن الفموض في الخطاب الشعري يشترط وجود الفة ما بين أدن المتلقي وبين هذا الفموض وطرقه؛ فيقول : " لم يعد من العسير أن نتّبا بأن مستقبل الشعر تجاذبه أيدي المحافظين إلى الوراء والمجددين إلى الأمام؛ والانتصار سيكون حتما للمجددين إذا استطاعوا أن يخلّقوا الأذن الجديدة التي ترتاح إلى الحانهم وتطمئن إلى أوزانهم وتتشبى بطبيعتهم؛ وأن يوجدوا روح الإلف بين القراء؛ وبين الطرق الغربية التي عبروها لأن الشعر قبل كل شيء تجاوب نفس مع نفس ونداء روح إلى روح (٤١).

هذه الآراء وغيرها كما قلنا سابقا واضح مدى تأثرها بالحادثة الغربية؛ ولا بأس من أن نعرض هنا لبعض الآراء الغربية تاركين للفئران مرة أخرى أن يقارن مدى تأثيرها في الآراء العربية؛ يقول أحد هذه الآراء : " تمثل الأشياء المادية في النشر كما في علم الجبر على شكل رموز أو أعداد تنقل هنا وهناك حسب قوانين معينة؛ ودون أن تكون هذه الأشياء منظورة طوال فترة العملية؛ وهي النشر مواقف نموذجية معينة وترتيبات للكلام تتحرك أليّا عن تركيبات كما يحدث في العمليات الجبرية؛ ثم يكتفي الإنسان بتغيير الأكس وإنواي إلى الأشياء المادية في نهاية العملية؛ أما الشعر فيمكن اعتباره من

وذلك له لغته وعلاقاتها وإبادهما؛ أنه بالأحرى لا يقرأ؛ وإنما يبحث فيه عما ينفي أو يؤكّد ما يضره في عقله ونفسه؛ أنه يفترض أنه قارئ كامل الثقافة؛ كلي القدرة على الفهم؛ ولا بد أن يكون النص واضحا له؛ سهلا؛ بسيطا؛ وإلا فإنه يوصف بالفموض " فموضوع النص دائما؛ مدحا أو ذما؛ إنما هو النص وكتابه؛ والبريء إنما هو دائما القارئ (٢٤)؛ وعلى هذا فإن للشاعر برجه العاجي الخاص؛ والقارئ مطالب بأن يصل إلى مستوى هذا البرج؛ أو كما يقول

أدونيس : " على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر؛ هذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور (٢٥).

بالنهي ذاته تقريرا يحاول الشاعر شوقي بغداد أن يوضح نقاط الخطاب الشعر الحديث وغموضه فيقول : القصيدة التقليدية اعتادت أن تستخدم اللغة حسب الأصول المتبعة؛ يعني وضع الفعل في مكانه والفعل في مكانه؛ والفعل فيه في مكانه وفقا للأصول المتبعة في البيان العربي؛ واستخدام اللغة هذا رفضته القصيدة وأجرت عملية تقطيع للغة وحاولت قدر الإمكان الاقتراب من لغة الحياة؛ فصارت الجملة ممكنا أن تبدأ من منتصفها؛ ممكنا ألا تنتهي بوضع جزء من الجملة ويحذف ما تبقى منها؛ يمكن أن تضع كلمة واحدة وعليك أنت أن تكمل ما تبقى منها؛

الشاعر الحديث انتقل تماما من الخطابة والتعليم إلى ما يسمى بالمونولوج الداخلي؛ فكان الشاعر يكتب ويحدث نفسه؛ ولا هدف له. كما يبدو ظاهريا على الأقل. أن يلقي هذا الكلام لأناس آخرين؛ فالشعر الحديث يحاول أن يلتقط الأفكار الداخلية في فوضاها واضطرابها؛ وفي نشوتها أحيانا؛ ولعل هذا هو السبب الذي يجعل البعض يتهم القصيدة الحديثة بالاضطراب والفموض والنشوش؛ فالنوع يعني الوضوح؛ أما المونولوج الداخلي فيعني التمرقز الروحي الداخلي؛ وهذا التمرقز لا يقبل ولا يتعامل مع الوضوح التقليدي البسيط المروف (٢٦)

وعلى الخط نفسه يرى الدكتور الشاعر نذير العظمة أن مقولة الفموض والوضوح في الخطاب الشعري الحديث يجب ألا تقف في وجه التجارب الحديثة مهما كان الشكل الذي تظهر فيه؛ فالمهم هو التجربة " ولا نريد أن نعيم التجارب الشعرية الحديثة؛ لماذا نريد أن نليسها حذاء صينيّا كي لا تنمو؟ لماذا لا نقبل بالشعر الحر ولا نقبل بالشعر المرسل الذي استعمله شكسبير وهو وزن بلا قافية.. أنا أقنع المجال لحرية التطور؛ والمقولات عندي ليست مطلقة؛ وإنما هي نسبية مجتمعية؛ وليست نسبية فردية (٢٧)

الاعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون متشابهة من حيث شدة التعقيد



يوسف الخال

دنيية كانت أو ثقافية؛ أو فنية؛ أو اجتماعية؛ ويتأكد ذلك من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها في كتبه؛ كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثير بنظريات الأدب الغربية حيث انسرب إلى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية؛ وبخاصة تجارب الحركة السورالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره؛ ويوسف الخال عبر مجلة شعر كان يتحدث باستمرار؛ وينوع من الهسية عن اليوت "و"

روزنتال "و" "باوند" و" بيس" ... وغيرهم من رموز الحداثة الغربية كمادج يجب أن تحتذى في القصيدة العربية الحديثة.

ردة فعل مضادة

إن تمادي الخطاب الشعري الحديث بمشوائية الشكل وبالانزياحات اللغوية والفموز؛ أدى إلى ظهور تيار مضاد غاضب على الحداثة ككل؛ وبالطبع لا يمكن فصل الشعر عن الاجناس الإبداعية الأخرى؛ وقد يقال: من الطبيعي أن يقع صدام ما بين الحداثة كتجديد وحركة وثورة وبين القديم كسكون وتراجع؛ وهذا صحيح؛ فقد جوبهت حركة الحداثة عند ظهورها بمقاومة؛ ولم تسلم من الهجوم عليها بالرغم من كل الأعمال الخصبة التي أثمرت عنها في بدايتها؛ فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام ١٩٠٧؛ واعتبرتها بدعة يجب محاربتها؛ كما أعلن البابا (بول) باسم الفاتيكان شجبه لها؛ واعتبرها هتلر فثا منمحا؛ ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهد لمل هذا الرفض؛ فقد رأى أن الأدب قد أصيب بالتخمة والفثان من مصطلح الحداثة حتى أصبح رمزا لكل ما هو قديم؛ وعلامة في طريق التفسخ والانحلال ("٤٥").

ومع ذلك نحن لن نتوقف هنا عند التصادم ما بين حركة الحداثة وأصحاب الكلاسيكية؛ بل نشير إلى أن تمادي الخطاب الشعري الحديث بغرف الشكل والفموز؛ وظهر صور مختلفة نتيجة اتباع المحدثين طرقا متطرفة في التحديث؛ أدت إلى ظهور ردة فعل غاضبة شارك فيها من ناصروا الحداثة في بدايتها؛ وقد نمت ردود الفعل على المحدثين فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتمة والاستهزاء؛ كتهجم (إم جي. كونراد) على الشعر الحديث بقوله: "إن الشعر والفن الوحيد الحقيقي هو الذي يرمز على الأعصاب ويغذيها بأقوى الأحاسيس؛ والإنسان السوي العاقل لا يفتنه البتة أي بيض غريب من طائر الوفاق يققسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في مواخيرهم القذرة؛ يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم: الرمزية.. الشيطانية.. المثالية الجديدة... الهلوسة.. انع هذه الأشياء

ناحية واحدة على الأقل مجهودا لتجنب خاصة النشر هذه؛ إذ أنه ليس لغة متضادات؛ بل هو لغة مادية متطورة؛ وهو تسوية توصلت إليها لغة الحس التي تتقل الأحاسيس الجسدية؛ وهو يحاول دائما أن يسيطر على انتباهك ويريك أشياء مادية باستمرار حتى يمنعك من الانزلاق إلى عملية مجردة؛ وهو يختار نموتا ويريك استمارات فنية لا بسبب جدتها وقد تمينا من القديم؛ بل لأن النعوت تمثل تناقضات مجردة؛ أنه لا يمكن نقلها ونقل المعاني المتطورة لا باستمرار وعاء المجاز الشديد؛ أما النشر؛ فهو اناء قديم ترشح منه هذه المعاني؛ والشعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض" (٤٦).

وتقول جوزفين مايلز: "إن التجسيد الشعري الوحيد للمستقبل والمصدر الوحيد للنشوة هو الرؤيا الكمينية لمن كبيرة ذات أبنية أكثر ارتفاعا؛ ويمكننا أن نرى في هذا شيئا من مجاز؛ إلا أننا إذا حاولنا أن نحدد هذا المجاز أو نجعله مفهوما فإننا نبتعد عن النص الشعري ونصبح الحماسة باهتة" (٤٧).

وإذا أردنا المزيد من المقارنة عن مدى تأثير الخطاب الشعري الغربي بنظيره العربي نستطيع أن نورد أيضا قول جيروم ستولنشر: "أن الأعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون متشابهة من حيث شدة التعقيد؛ وكثيرا ما يكون بناؤها الشكلي عميقا مركبا؛ وهي عموما غنية بارتباطاتها التعبيرية" (٤٨).

وهكذا نستطيع القول أن أصحاب فلسفة الفموز في الخطاب الشعري العربي الحديث يظهرون تأثيرا كبيرا بالمذهب الغربي؛ وأنهم تجاوزوا هذا التأثير إلى حد البالغة والتطرف في كثير من الأحيان؛ وقد بدا هذا التأثير عند نازك الملائكة؛ فعلى الرغم من أنها كانت تتجنب الحديث عن المفاهيم الغربية للقصيدة الحديثة؛ وتحذر من استلاب هذه النظريات للعل النقدي العربي؛ فإن كتابها (قضايا الشعر المعاصر) يزرخ بأفكار ومفاهيم نقدية ليست بعيدة تماما عن التأثير الغربي؛ وبخاصة (النقد الجمالي) الذي يركز على البنية الجمالية للنص مع ضرورة الإشارة إلى أن نازك الملائكة تلمعت بصورة مباشرة على يد كبار النقاد في الولايات المتحدة الأمريكية خلال خمسينيات القرن الماضي؛ وكذلك فإن آراء أدونيس في الحداثة تصدر عن فهم ماركسي؛ والثورة التي دعا إليها الفكر الماركسي تعني هدم كل الأفكار السابقة؛ فهي تتناقض مع قيم الماضي بكل أشكالها؛

النحو والعروض: فالتنحو الذي تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر ويُشر في الصحف والمجلات والدواوين (٥٠).

ويرفض حجازي الوهم القائل أن القصيدة الجديدة معجما خاصا بها: ويؤكد أن الألفاظ وحدها لا تصنع قصيدة؛ ولكنها هي اللغة والعلاقات التي تنظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ضمن نظام خاص يُكسب اللغة خصوصيتها؛ ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة

لتصبح قادرة على حمل إيعاءات لم تعرفها من قبل " فالحاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابها الأولى: إلى حالة الخلق والتكوين قبل أن ترتدي معانيها المزيفة " (٥١)؛ كما يرفض أوهم الغموض في الخطاب الشعري الحديث؛ وخاصة الفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة فقط؛ وإن الصورة هي الاستعارة؛ وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة كانت القصيدة حديثة " وهذا خلاف الحقيقة لأن الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر؛ ولا مراء في أن القصيدة الجديدة حاجة إلى استعارة جديدة؛ ولكن هذه الجدة لا تقاس بمدى غرابتها؛ وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة (٥٢)

وتأتي ردة الفعل أيضا عند عبد الوهاب البياتي الذي يعلن " أن الحداثة التي يتحدثن عنها ليل نهار اعتقد أنها أشياء نظرية لا علاقة لها بعملية الإبداع الشعري؛ لذلك اعتقد أنه يجب وضع الأمور في نصابها الحقيقي؛ يعني.. المتنبي شاعر حداثوي؛ ممكن اعتباره حتى الآن؛ فلماذا نعيجب بالمتنبي؛ حتى أشد المتطرفين حداثويًا يعجبون بالمتنبي؛ هذا لأن المتنبي بالرغم من تقادم العهد من القرن الرابع الهجري حتى الآن ظل شعره حديثاً " (٥٣).

هذه هي بعض مواقف رواد الحداثة الشعرية منها وانقلابهم على تعادليها في الغموض والانفلات؛ وهي مواقف أخذت إبعادا أكثر وضوحا في كتابات النقاد المستمرة حتى الآن والتي لا تمل من مهاجمة الغموض والخرف اللغوي في الشعر؛ وقد امتدت ردود الفعل هذه إلى الشعراء الشباب أنفسهم؛ فيرفض أحدهم كل التجارب المتطرفة التي نجمت عن الحداثة؛ ويرأها محصلة لعملية التقليد الأعمى للتجارب الشعرية الغربية ومحاكاة لشعراء غربيين خاضوا تجارب حياتية لم يخضها شعراء العرب أصحاب الحداثة الشعرية؛ يقول محمد مصطفى درويش: " لا أستطيع أن أنظر للشعر بعيدا عن الفناء؛ ليس بمعنى الصنوعي؛ وإنما بمعنى التكامل كي لا نخلط وظيفة الشعر بغيره.. كما أن الرؤية الشاملة فهمناها نحن فهمنا خاطئا؛



أدونيس

بضع سنوات ولن تجد ديكا يصدق بهذا الدجل المسرف في الحداثة والذي تعاطفه هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن (٤٦)

إن هذا المشهد الساخر الذي يقدمه كونراد يعكس مدى ردة الفعل الغاضبة على التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه؛ حتى أن ناقدا مثل (هاري ليفن) يستغرب كيف أن أصحاب الأدب الحديث يطلبون من القراء أن يكونوا بلا عقل ليضعموا أدبا يتجه

أصلا لمن يريدهم بلا عقل؛ يقول: " ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مفرمين بأفكارهم الشخصية؛ بل أسوأ من ذلك أنهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة؛ وهذه هفوة لا يمكن لعصر إبطال الثقافة فيه من غير عقل تجاوزها " (٤٧).

وعلى نفس المنحى يهاجم (آر. جي. آل-ستيان) الفوضى غير المقولة التي أدخلت الحداثة فيها الفنون فيقول: " .. ولقد ازدادت تعليقات النقاد في السنوات الأخيرة ميوعة وتضاريا؛ ونحن نتمتع الآن في مصطلحات تكاد تكون عديمة المعنى؛ لقد حان الوقت للمطالعة بليقاف هذه التصنيفات.. إن مقياسنا يجب أن يكون شدة التأمل وحدة التطبيق " (٤٨).

على هذا الشكل ظهرت وما تزال تظهر ردة الفعل المضادة للتطرف في الحداثة؛ فماذا عن ردة الفعل على المستوى العربي؛ وخاصة فيما يتعلق بغموض الخطاب الشعري الحديث؟

إن الإجابة تتطلب الوقوف عند شاعرة مثل نازك الملائكة؛ تلك الشاعرة التي كان لها موقف تاريخي في الثورة على النظام التقليدي للشعر؛ ولكنها نفسها انقلبت على ثورتها عندما هكر بعض الشعراء في القفز على الأوزان وابتداع شكل جديد " فزهمت هراوتها الفليطية وأخذت تدق بها على رؤوس هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر حين أخذوا يلغنون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم قصيدة النثر " (٤٩)؛ وراحت بكل ثقة واقتدار تقند مزاعمهم ممتدة في ذلك على القياس المنطقي أحيانا؛ وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعرا وما يسمى نثرا؛ مؤكدة أن القصيدة هي بناء متكامل قائم بذاته؛ مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع والهيكل والتفاصيل والموسيقى؛ وهي فيما بينها تولف بنية خفيفة لا يمكن فصمها.

وتظهر ردة الفعل أيضا عند أحمد عبد المعطي حجازي؛ فيرى أن صفة الشعر " قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر؛ فضلا عن الأخطاء الشنيعة في

الحدائثة هي حركة انبعاث ومعاصرة وتغيير، ابداع وانطلاق وليست تهويماً اثيسرياً

تدمير جسور التواصل بينه وبين المتلقي؛ وفي مجانية الانحراف اللغوي في الشعر مسجانية كاملة لأن هذا الانحراف إنما يجري تذوقه ويجري إدراكه بقدر ما تكون الخلفية التي انحراف عنها واضحة، وهذا لم تكن هذه الخلفية التي انحراف عنها واضحة تماماً؛ فإن الانحراف يفقد قدرته على التأثير من جهة؛ ويفقد وظيفته الشعرية المتأالية من جهة أخرى (٥٨).

ولأننا لا نريد الإيمان أكثر في الآراء المناوئة للتطرف في القصيدة العربية الحديثة سنختم برأي موضوعي للناقد الدكتور حسام الخطيب الذي يرى أن الحدائثة هي حركة انبعاث، ومعاصرة وتغيير وإبداع وانطلاق " ولكنها ليست تهويماً اثيسرياً: بل هي كما يقال في أدب توماس هاردي: من التراب؛ وجذورها في التراب حية؛ وقد فترت دائماً بينها وبين الحدائثة التي هي اتجاه أدبي عريض يحتل ساحة القرن العشرين في الأدب الغربي وامتداداته العالمية؛ ويقوم على الرفض والتجاوز وأزدراته بالشكل المألوف والانفلات من المنطق والتركيز على العالم الداخلي الهرم بظلامية المصير الإنساني.... إن الحدائثة مستمرة؛ وهي قضية حقيقية لا يمكن تجاهلها؛ ولكن تطلاتها الأولى اختلطت بالحدائثة وذهبت مذاهب في الشطط والأغراب والسفك؛ وزاد الطين بلة أن اضطراب الحدائثة لتمييز نفسها عن المؤلف والمبتدل والتقليدي دفعها إلى السرف والإغراب والهوس؛ وانحرف بها أحياناً عن مسارها المرجو؛ وبالتالي تسبب في عزلتها عن الجمهور المتلقي الذي وقع في حيرة قاتلة... فالنفس التقليدي لا يقنعه تماماً وأن كان يستثيره؛ والنفس الحديث لا يستهويه... (٥٩).

هل هي ردة عن الحدائثة؟

بعد هذا كله يحق لنا أن نتساءل أن كان ما يجري الآن على وحول ساحة الحدائثة الشعرية هو ردة فعل أو بداية ردة نحو الكلاسيكية؛ ولورة مضادة على الثورة التي أعطت هذا الكم من التجارب؟

إن المتتبع للتيارات الشعرية منذ الخمسينيات وحتى الآن لا يستطيع أن يغفل تياراً قوياً يحاول أن يثبت نفسه وسط هذه التيارات الحدائثة؛ هو تيار الشعر الكلاسيكي؛ والذي من أعلامه محمد مهدي الجواهري وعمر أبو ريشة؛ وصار منذ سبعينات القرن الماضي يضم جيلاً جديداً من الشباب الذين يمثلون سخطهم على الحدائثة والخطاب الشعري المعاصر بتجاربه المتطرفة وغموضه ولا معقوليته؛ وأنه أن الألوان لواء الحدائثة يمد أن استنفدت أغراضها في نظرم؛ وينتشر أصحاب هذا التيار على كل الخريطة العربية بنسب متفاوتة؛ وينطلقون من رؤية إحيائية خالصة؛ أي رؤية تمضي على النهج

بمعنى أن الشاعر العربي المعاصر لم تقبض له التجربة النصالية التي عاشها نيرودا وإيلوار؛ وحالياً الشاعر العربي المعاصر يحاول أن يحقق شمولية الرؤيا من وراء الطاولات؛ وأكثر اشغاله المعاصر الشباب فهم؛ ويل ما قبل الشباب؛ يقفون على أرضية الكيمياء والمعادلات أكثر من وقوفهم على أرض الشعر (٥٤).

بل تمتد ردة الفعل إلى شاعر حدائث معروف هو شوقي بزيغ؛ فنراه يجري عملية ارتداد عن القصيدة الحديثة في آخر قصائده؛ وليوضح أن الحدائثة مصطلح غربي " ووصلت إلينا بعد سلسلة من الثورات الثقافية التي بدأت في عصر النهضة؛ والتي بدا انفجارها الأكبر منذ القرن التاسع عشر؛ فوجدنا أنفسنا دائماً مندهشين أمام هذه الإنجازات؛ ونحاول أن نتعرف على ملامعها بالقياس إلى المزايا التي يقدمها الغرب لنا... نريد أن نعرف المسافة التي قطعناها في مسالة التطور بالقياس إلى الآخر؛ وليس بالقياس إلى ما أنجزناه نحن؛ إن الحدائثة ليست هاجساً؛ ولا يجب أن نتعامل مع الأمر وكأن قيمة كل عمل أدبي أو تعبير بمقدار حدائثه. إن الحدائثة الغربية أوصلت الإنسان إلى مقتله تماماً؛ بينما يجب أن تبقى الحدائثة وفق مشروعها العربي تأكيداً على الروح الشرقية وتعميماً لها ويبحث عنها " (٥٥).

وعلى الرغم من وجود نقاد عرب يطالبون بالانزياحات اللغوية ويدافعون عن الغموض في الخطاب الشعري المعاصر؛ إلا أن بعض هؤلاء النقاد اضطروا إلى المطالبة بمدم المبالغة في التطرف؛ ومنهم الدكتور وليد سيف الذي يوضح تصوره للمشكلة قائلاً: " إن اللغة العربية مرت في العصر العباسي بمرحلة النمطية؛ ومن هنا رأى النقاد في أبي تمام خروجاً عن أصول الشعر؛ وعلى الرغم من أننا نقراً أبا تمام الآن فلا نجد ما يقولون؛ فقد وجدوا في ذلك الوقت أنه شعر يمثل انحرافاً لغوياً غريباً لأن النمطية الشعرية العامة كانت صارمة في أصوليتها؛ وكان أي خروج عنها مهما بدا بسيطاً يعتبر تجديداً أو مفاجأة شعرية " (٥٦).

وينقل الدكتور سيف إلى موقف الشاعر الحديث في زمن دخل فيه الشعر إلى التشر يقول: " إن مهمة الشاعر في الانحراف عن النمط العام تصبح أكثر صعوبة طاماً أن التشر مليء بالشعر؛ فكيف يميز الشاعر تعبيره عن لغة التشر؟ إذن سيجد نفسه تلقائياً وبغير وعي يبالغ في الإغراب والإيهام والانحرافات اللغوية؛ ولعل أحد هذه الأسباب هو الذي دفع الشعراء العرب في الوقت الحاضر إلى قدر من الغموض " (٥٧).

على هذا النمط يستمر الدكتور سيف في الدفاع عن الانحرافات اللغوية والغموض وعشوائية الشكل في الشعر العربي الحديث؛ إلا أنه يجد نفسه مضطراً في النهاية إلى مطالبة الشاعر بعدم الاندفاع الكلي في الانحراف والتخريب فيقول: " إذا بالغ الشاعر في الانحراف الشعري يسقط في الغموض المطلق؛ وفي

الذي كانت تسير عليه مدرسة شوقي وحافظ إبراهيم من التزام بالبحر الخليلي إلى المحافظة على أغراض الشعر من غزل ومطويات وروثاء ومديح وغير ذلك من الفنون المعروفة في هذا المجال.

الا يشير هذا إلى وجود ثورة أو بداية ثورة مضادة على الخطاب الشعري الحديث؛ وإن لم يكن كذلك فهو صراع علني يدور الآن في ساحة الحداثة ما بين الخطاب الشعري الحديث بتجاربه المتطرفة وبين تيار ينادي بالوضوح إلى حد التمسك بالكلاسيكية وأحياناً ما جديد.

إشكالية النقد

ما نستطيع استخلاصه مما ذكرناه بشكل عام هو أن الخطاب الشعري العربي منذ الحداثة حتى الآن قد قطع طريقاً طويلاً في التجريب؛ ولكن بسرعة كبيرة؛ وكان من الواضح أن الخطاب الشعري العربي الحديث؛ وحدث هذا التطور السريع بعيداً عن وجود النقد الذي يسد المسيرة ويصلح الخل؛ فبقيت الممارسات النقدية متخلفة عن مواكبة التطورات التي طرأت وتطرد على تيار الشعر الجديد؛ فضلاً عن فقدان الناقد الجاد المؤهل بثقافة نقدية عالية؛ والذي يتابع حركة الشعر الحديث ويوجهها الوجهة الصحيحة؛ وغالباً ما تجد الناقد يدخل في تعامله مع الخطاب الشعري الحديث إلى مستنقع من التهويمات والألفاظ والمصطلحات؛ وبالتالي نجد أنفسنا مع نص نقدي غامض يسهم في زيادة غموض الخطاب الشعري نفسه؛ وهنا أيضاً يظهر تأثير النقد الغربي على النقد العربي وإصرار الناقد على عكس هذا التأثير على النص الشعري بعيداً عن حقيقته؛ فلم نجد نستغرب عندما نرى نقداً لنص شعري حديث يمثل بالدوائر والمثلثات والمربعات والمعادلات الكيمائية؛ وغير ذلك من الأمور التي لا يفهمها لا الشاعر ولا المتلقي؛ وربما الناقد نفسه؛ ولنقرأ مثلاً هذا النقد الذي يتعامل مع نص شعري حديث:

١- يشير البعد الملحمي البطولي إلى أحد المستويات البارزة للإنسان من حيث أنه قاعدة البطولة أو الترجسية في تحانية النص؛ أي الملحمي
٢- يشير الوجه الظاهري إلى تضخم الإنسان بالعناصر؛ يشير الوجه التحشائي (أج) إلى حص الرعب وهو الوجه العامي التحشائي... (١٠)

هذا النموذج وغيره من النقد العربي للشعر العربي الحديث يتكئ على المنهج البنيوي الذي روج له كمال أبو ديب في كتابه (في البنية الإيقاعية) والذي فتح الباب منذ صوره على

الخطاب الشعري العربي منذ الحداثة حتى الآن قطع طريقاً طويلاً في التجريب وبسرعة كبيرة

مصراحيه لميل من الخرف النقدي؛ والذي أقل ما يمكن أن يقال فيه أنه يتحدث عن الشعر العربي بمعايير كتابة أخرى؛ وعذراً من القارئ أتني سأقدم هنا اعتراضاً مفيداً أرويه للمرة الأولى؛ ولكنه يشير إلى خرف النقد؛ ومفاده أنني في أيام شبابي في بداية سبعينات القرن الماضي ملكت من مراسلة ملحق الثورة الثقافية الذي كان يصدر في دمشق؛ وحلمي أن أنجح بنشر واحدة دون جدوى؛ فقد كانت صفحات الملحق مرصوفة دائماً بمقالات تشبه بما كان ينشره كمال أبو ديب

من نقد يمثل بالدوائر والمربعات والأشكال القريبية؛ فعمدت إلى كتابة مقالة طويلة حول شعر أحد المسؤولين عن إصدار الملحق لم تستغرق معي كتابتها أكثر من نصف ساعة؛ ولم أضم شخصياً منها سوى اسم الشاعر؛ واليكم مقتطعا من ذلك (النقد ١) : "... في النص تهويم تقميلي يحده الشاعر بما يعادل التسويف اللاتقميلي باعتبار أن التوظيف في المعادلة التالية : +نخ يساوي آخ الحب + الشوق... انتماء... الإيقاع؛ لكن المعادلة ناقصة الرقم ٢ في التطور ١ وهو ما يعادل نقصان اللقاء الاغترابي في لغة الشاعر..." ولم استغرب أن ذلك (النقد ١) نشر باحتفالية فوراً واتاح لي فرصة أن أرى اسمي منشوراً لأول مرة فوق (نقد) لم أفهمه وهو موجه لشعر لم أفهم أصلاً.

مثال مضحك بقدر ما هو مجزن لأنه يدل على قصور نقدنا الحديث عن فهم ومواكبة الخطاب الشعري الحديث وتوجيهه؛ وبأي شكل يقدم الخطاب الشعري نفسه ينبري النقد سريعاً لاستعراض نفسه ودون التعامل مع النص الشعري ككفاية نقدية. ويقتي القول أن الخطاب الشعري العربي الحديث لم يستطع حتى الآن أن يحدد هويته الأخيرة شكلاً ومضموناً؛ وما زالت التيارات داخله تتصارع؛ فإلى متى سيستمر هذا الصراع؛ وكيف سينتهي؟

ذلك هو السؤال.

مصادر وهوامش:

- ١- د نذير الطمعة. ندوة مجلة المعرفة السورية عن الشعر السوري الحديث. مجلة المعرفة. العدد ٢٥٦. دمشق. ١٩٨٣.
- ٢- عبدالله احمد المهنا. الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة عالم الفكر. المجلد التاسع عشر. الكويت. ١٩٨٦.
- ٣- نفس المصدر.
- ٤- نازك الملائكة. شظايا ورماد. المجموعة الكاملة. دار العودة. بيروت. ١٩٧١.
- ٥- نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. دار العودة. بيروت.

١٩٧٤..

- ٦- عبدالله احمد المهنا. مصدر سبق ذكره.
- ٧- كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية. دار العلم للملايين. بيروت. ١٩٧٤: وكان أبو ديب قد نشر في بداية سبعينات القرن الماضي سلسلة من المقالات النقدية في ملحق الثورة الثقافي بدمشق حاول من خلالها تكريس المنهج البنوي في النقد.
- ٨- أدونيس. زمن الشعر. دار العودة. بيروت. ١٩٧٨.
- ٩- يوسف الخال. الحائنة في الشعر. دار الطليعة. بيروت. ١٩٧٨..
- ١٠- نهاد خياطة. رأي في قصيدة النثر. مجلة شعر. بيروت. ١٩٦٢.
- ١١- عبدالله احمد المهنا. مصدر سبق ذكره.
- ١٢- نفس المصدر.
- ١٣- جان كوهن. فنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي. مجلة الراية. العدد ٥٥. بيروت ١٩٨٦.
- ١٤- ليلى مقدسي. ديوان ثالث الحب. دار الحوار. اللاذقية. سورية. ١٩٩٢.
- ١٥- عبدالله احمد المهنا. مصدر سبق ذكره.
- ١٦- المصدر نفسه.
- ١٧- المصدر نفسه.
- ١٨- عبدالكريم الناعم. ديوان (أقواس). اتحاد الكتاب العرب دمشق. ١٩٨٦.
- ١٩- مختار الصحاح.
- ٢٠- مختار الصحاح.
- ٢١- مختار الصحاح.
- ٢٢- محمد الخزعلي. الحداثة في فن أدونيس. مجلة عالم الفكر. المجلد التاسع عشر. الكويت. ١٩٨٨.
- ٢٣- محمد عمران. ديوان (قصيدة الطين). وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٨٢ ز
- ٢٤- أدونيس. الآثار الكاملة. دار العودة. بيروت. ١٩٧٤..
- ٢٥- عبدالله احمد المهنا. مصدر سبق ذكره.
- ٢٦- المصدر نفسه.
- ٢٧- أدونيس. زمن الشعر. دار العودة. بيروت. ١٩٧٨.
- ٢٨- نفس المصدر.
- ٢٩- عبدالله رضوان. الغموض في الشعر العربي. مجلة شؤون أدبية. العدد ١٠. الشارقة. ١٩٨٦.
- ٣٠- مثلاً مجلة شؤون أدبية (الشارقة) دأبت على نشر قبل توقفها على نشر قصائد غرائبية الشكل والمحتوى تحت باب "تجارب إبداعية" !!
- ٣١- من حوار أجريته مع عادل فاخوري في بيروت عام ١٩٨١؛ وكان يكتب في المقهى من باب التسلية كلمات ودوائر قنضيف
- نحن مشاركته طاولته كذير العظمة ومصطفى الحلاج وميشال سليمان ما شتا على ما يكتب من أشكال هندسية وغرافيمية: فكان في نهاية الجلسة يحمل ما نجم عن الجلسة ويوصلها لجريدة النهار المقابلة للمقهى وفي اليوم التالي تظهر منشورة تحت اسم قصيدة الكترونية !!
- ٣٢- أدونيس. زمن الشعر.
- ٣٣- المصدر نفسه.
- ٣٤- محمد الخزعلي. الحداثة في فن أدونيس. مصدر سبق ذكره.
- ٣٥- نفس المصدر.
- ٣٦- شوقي بغداد. ندوة مجلة المعرفة. مصدر سبق ذكره.
- ٣٧- ذير العظمة. نفس المصدر.
- ٣٨- إبراهيم الجراي. نفس المصدر.
- ٣٩- خليل هنداي. خواطر في أدبنا وأدبنا. محاضرة ألقاها في مدينة الرقة السورية بتاريخ ٤-٤-١٩٦٢. مطبوعات وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٦٢.
- ٤٠- المصدر نفسه.
- ٤١- المصدر نفسه.
- ٤٢- مارك شوررو ومايلز وماكنزي. أسس النقد الحديث. ترجمة هيفاء هاشم. وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٦٧.
- ٤٣- نفس المصدر.
- ٤٤- جيرمو ستوليتنر. النقد الفني. ترجمة فؤاد زكريا. المؤسسة العربية للنشر. بيروت. ١٩٨١.
- ٤٥- عبدالله رضوان. مجلة شؤون أدبية. مصدر سبق ذكره.
- ٤٦- المصدر نفسه.
- ٤٧- المصدر نفسه.
- ٤٨- المصدر نفسه.
- ٤٩- المصدر نفسه.
- ٥٠- المصدر نفسه.
- ٥١- المصدر نفسه.
- ٥٢- المصدر نفسه.
- ٥٣- جريدة الثورة. ٢٧-٨-١٩٩٦.
- ٥٤- محمد مصطفى دريش. ندوة مجلة المعرفة. مصدر سبق ذكره.
- ٥٥- جريدة الثورة. ٢١-٨-١٩٩٦.
- ٥٦- عبدالله رضوان. مصدر سبق ذكره.
- ٥٧- المصدر نفسه.
- ٥٨- المصدر نفسه.
- ٥٩- حمام الخطيب. التاصيل والتحديث في الشعر العربي. مجلة الوحدة. العدد ٨٢-٨٣. الرباط. ١٩٩١.
- ٦٠- محمد جمال باروت. يقطعة الضمير الكونية. دراسة نقدية. مجلة شؤون أدبية. العدد ٩. الشارقة. ١٩٨٩.

الاشتغال السردي الروائي ما بعد الحديث:

رواية النص «ذاكرة الماء» نموذجا

د. عبدالله أبو هيف - سوريا

والكثيرة.

ولعل سمات التجريب الروائي في مرحلته المبكرة حتى منتصف ثمانينيات القرن العشرين تندرج في الإسمان الوصفي للمشاهدة، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتداداتها داخل مجتمعها الخاص، وتعزيد فعالية الراوي في معرفة التاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقانات التمديد الحواري ورواء الخصيبة، والاستعانة باللغة المشوبة بالأفكار و«ادلتها» حتى يلتفت السر بعد ذلك بغطاب أيديولوجي شديد الحماسة وشديد البأس في استصراخ الرجاء.

تتمثل «وقائع...» على سبيل المثال خصائص الواقعية الاشتراكية في مسائل عديدة من الدوران في حياة العمال مثلاً لحياة المجتمع، إلى رؤية الحراك الاجتماعي برمته حركة فضائية، على أن الرواية تطلع أكثر منها واقعاً بذاته هو نتاج الاندغام بين الصدق الفني والصدق التاريخي. ويظهر ختام الرواية مثل هذا الولوج بالإنشاء المشهدي المنفصر بالتبشير المعادي.

وكشف واسيني الأعرج عن سعيه في الكتابة الروائية في روايته «وقائع الأحذية الخشنة»، عندما صاغ المنظور السرد في مدها التقليدي فيما عنوانه «الحكاية»، ثم اتبعه بتداعي التشكيل السرد على لمة التحفيز (تتامي الفعلية) في مرامي الخطاب الأيديولوجي الصريحة، سواء استفاد من محاولات شمرنة السرد أو محاولات إطلاق الفنان لمخيلة جوابية في الأفق، فبدأ السرد بمناجاة صور الشخصيات الراحنة والضاغطة، كالإعلان عن القصد أو وجه النظر بإيجاز شديد:

«غرياء كنا، الوطن في القلب والأحراش والمدن الساحلية والناس الطيبين.

كنت الكاتب العاشق، وكنت الطفلة المشوقة» (١).
وإذا نحا السرد منحى وجدانياً غاضباً من وطأة التفاصيل الواقعية الجارحة، فإن لغة الإنشاء من شأنها أن تعاتب القول بفيض اللغة الشارحة أو المتعاطفة مع قابلية مجاوزة الراهن، كما في صفحة ختام السرد (٢).

عول الأعرج في تجديد كتابته الروائية على انفتاح النص إلى تقانات عديدة، أهمها تحويل السرد إلى تاريخ خاص مواز للتاريخ حاضن للرؤية، معمول المنظور السرد، كما في تعدد المعينات السردية وتمدد أشكال كسر الإيهام منها بلوغاً لتقريب، يفعل فعله في المتلقي.

وكانت طلائع هذه التقانة الرئيسية التجريبية في روايته «نوار اللوز...» من فاتحة الرواية التي تكشف عن تعاقبها النصي مع «تقريب بني هلال»، بل تصرح به، وكان المتلقي غافل عن مثل هذا التعاقب، فدعاه إلى التنازل وقراءة تقريبية بني هلال، وعلى الرغم من لجوء الراوي إلى تقانة أخرى مثل إمكانات تيار اللاوعي الثرة، فإن الأعرج ينشد تنظيمًا لوعي بالتاريخ، فيمضي بالتقريب إلى منتهاه، مخترقاً المنظور

١ نظرة عامة في تجربة واسيني الأعرج الروائية:

خاض واسيني الأعرج في التجريب الروائي وتجديد السرد عميقاً منذ وكده المبكر للانتظام في كتابة رواية طويلة في «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» (دمشق ١٩٨١م) و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (دمشق ١٩٨٦م) وفي كتابه قصة أو رواية قصيدة في «وقع الأحذية الخشنة» (بيروت ١٩٨١م) و«نوار اللوز» (تفريبه صالح بن عامر الزوفري» (بيروت ١٩٨٢) و«مصرع أحلام مريم الوديمة» (بيروت ١٩٨٤م). وتبدت طوابع هذا الوجد في الحرص على الحكاية وتاجيعها بالتخييل اندراجاً في فضاء خامس عماده وجدان مفجوع بالتحويلات القاهرة ومتناس بنبرة تناؤل الواقعية الاشتراكية ونمذجتها على سبيل النداء الإنساني والأخلاقي والسياسي الحائر بين شهوة التطلع إلى أمل التخيير وركام الخيبات العامة



يصوغ نوعه بذاته، ورأى فيه على سبيل التعبير المجازي «مهاجمة المستحيل» بوصف الحداثة سعياً مستمراً نحو المستحيل، وهي التجاوز المستمر للأشكال» (٥).

ولربما كان الشغل الروائي للأعرج مجاوزة للأشكال الروائية التقليدية ليتبنى نوع سردي خاص من تجليات الحداثة هو الصق بمفاصل ما بعد الحداثة، ولا سيما رواية النص، وهو مصطلح يراد له أن يوازي أطروحات «ما بعد الحداثة» في السرد، أو «ما وراء الرواية». وقد أثير هذا المصطلح في النقد الأنجلوسكسوني ليستوعب أمداً «الكتابة الروائية التي تمتدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود، ومنظم على أنها صنعة لكي تشير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع» (٦).

ولو تأملنا نصاً روائياً من هذه المرحلة هو «مرمل المائية، لوجدنا أن الأعرج لا يكتفي بمسرد اللحظة الراهنة أو الحاضرة، بل يمازجها بمسرد الارتجاع حيناً، ويسرد الاستباق على سبيل التشوف أو

سمات التجريب الروائي في مرحلته المبكرة تندرج في الامعان الوصفي للمشهدية والاحاطة بأطراف الحكاية

الاستشراف حيناً آخر، ثم وضع السرد كله في مبنى استعماري يداخل نصه بالموثوث المسردي الشهير رادي إيراذا للمهمش أو المقموع من الجماعة البشرية تمثيلاً لأطروحة النص المركزية باستنطاق دنيا زاد، مثلما يداخله بالتاريخ البعيد والقريب، ولا سيما مقاومة الموت الحضاري

من خلال شخصية البشير الموريسكي التي تبحث في علائقتها المتشابكة داخل الأزمنة والأمكنة معنى الوجود العربي والإسلامي المتنبس في هذا المنعطف التاريخي في نهايات ألفية ومطلع ألفية جديدة. ولعلنا نرى في رواية النص أسئلة المصير وتجاذباتها بما لا يظهر من حكايات موصوف ومحدد، فيستعين الروائي بعلاقات سرديّة مع الفكر والتاريخ والوجدان القومي المشقل بفناء الوجود؛ وكأن رواية النص، مناضحة ريفية للفناء والعدم والنظاعة وكل ما يشين الحياة، ومن هذا المنطلق أرى في «مرمل المائية» مناهضة فكرية سابقة لرواية سلمان رشدي (الإنجليزي) من أصل هندي أو باكستاني «زفرة الموريسكي الأخيرة» (١٩٩٦م بالإنجليزية) التي تريد النيل من العرب والمسلمين وكأنهم يلفظون زفرتهم الأخيرة خروجاً من التاريخ الحضاري، ولا شك في أن نزعة العداء للعرب والإسلام منتشرة في الغرب، وليس آخرهم الروائي البريطاني ص. تايلور (نويل ٢٠٠١). فكانت «مرمل المائية» باعثة لحقيقة المعنى الحضاري للعرب والمسلمين في قلب التنازع السياسي والأخلاقي المبثلي بممارسات سياسية موبوءة، ويفصح «الفصل السابع عشر» الأخير من الرواية،

السردى استحضاراً للقصد منذ فاتحة الرواية: «من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى نهايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد» (٣).

أضاف الأعرج إلى تناص الاستبداد التاريخي لتفريعية بني هلال تناصاً للقول يشير إلى الوعي السياسي العربي الجريح عن مساس السلطة ومظلمة المواطن من قول المقريري في كتابه الشهير «إغاثة الأمة في كشف الغمة». ثم الحف الأعرج كثيراً على طلب قصده ومباشرة خطابه الأيديولوجي داخل خطابه السردى بالراوي الفائب الكلي المعرفة تماهياً مع سطوة الروائي المطلقة، ويوفر الهوامش الشارحة لكلمات وعبارات، ويبدلات العنوانات، ولا سيما «ناس البراريك» أي قاطني أحياء تلك ممن يطفحون على أطراف المدن، ولا ينعمون بالاستقرار، وبامتلاء ذاكرة الراوي بالشروح سبيلاً لفاعلية التشهير المعقدي



واسيني الأعرج

التي خفت من وطأتها على الخطاب الفني السداب على «شعرنة السرد بتلك اللغة الجساذية والاحتمالية، كما في خاتمة السرد» (٤). على أن استواء التجريب الروائي وتجديد

السرد عند الأعرج بلغ ذراه التحديثية في عقد التسعينيات من القرن العشرين، علامة تقضي إلى تحديث السرد في «ضمير الفائب» (دمشق ١٩٩٠م) الذي صار إلى اشتغال سردي بضبط تقائنه ورؤاه على إنجاز ما بعد الحداثة سيادة خطاب هنّي يبطن خطابه الأيديولوجي في نسجيه، وقوامه ذلك التشطّي السردى الذي يمتح من معين رواية النص بما هي ذات متفجعة منغمسة في الذات العامة المتأزمة بجهورها وأعراضها من الحرية والديمقراطية إلى آخر قائمة استحقاقات المجتمع المدني، وهذا جلي في رواياته «مرمل المائية» فاجعة الليلة المسابية بعد الألف» (دمشق ١٩٩٣م)، و«سيدة المقام» (المانيا ١٩٩٥م)، و«ذاكرة الماء: صحنه الجنون الفاري» (المانيا ١٩٩٧م)، و«حارسه الظلال، دون كيشوت في الجزائر» (المانيا ١٩٩٩م).

وإذا كان الأعرج أضعف شغله الروائي في الاشتغال السردى ما بعد الحداثي على أنه طلب لرواية حرة أو ذاتية الانعكاس موضوعية الرؤية أو رواية تحرك نسجيهما من خلال نوعها الخاص، أو ما سمّاه أدوار الخراط (مصصر) الكتابة عبر النوعية. «أي أن هناك سعياً نحو هجر التعددية، مع التسليم بها، نحو الواحدة المتنوعة متكررة الجوانب»، وهو السرد الذي

وهو اقصر الفصول، ويقع في أقل من صفحتين. عن أسلوبية رواية النص في ميله المحمي التفريري (كسر الإيهام)، وضبط التخيل الناهض من حركة الواقع المدمرة، وتلاقي التاريخ والمرضة وقطيعتهما مع الماضي والشائين واللاتساني واللاحصاري على مدى مجازي مدهش لتعدد الأصوات ولعبة الأزمنة في أمكنة تتوحد داخل ذات متزامنة ترى الخلاص ولا تقاربه (٧).

ويلاحظ في هذه الأسلوبية إغراقاً في الواقع وتقريبه (ذكر اسم واسيني الأعرج نفسه كاتباً وكرر روايته «فاجعة اللغة السابعة بعد ألف» أي رمل الماية، نفسها... وإغراقاً في تخيل التاريخ وأطروحاته متعاهياً مع اللحظة الحضارية الراهنة) قولها له مستغربة: سبحان الله! أمت لم ترو إلا الحقيقة...، وإغراقاً في تعدد الأشكال السردية نشداناً لنسق تضيق كحائي يستوعب التجربة التاريخية بتفانئها وتشوهراتها وتفاوتها بما يفضي إلى وعي الرواية بذاتها، على أنه وعي بالذات القومية في الوقت نفسه: (ربما وجدها شخص طهب سيعرف كم كنا غريباً في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة).

٢- «ذاكرة الماء» نموذجاً لرواية النص، عول الأعرج كثيراً على العتبات السردية، وهي متعددة في روايته وساعة على توصيفها وعلى الامتلاء بدلالات السرد، فوضع للرواية عنواناً رئيساً «ذاكرة الماء (٨)»، وآخر فرعياً «محنة الجنون العاري»، ومبدأ عتبة العنوان إلى الإهداء الذي يبدأ بـ «ذاكرة الألم والشوق، أمي (٩)، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان: «زهر للماء ذاكرة»، وعلى الرغم من انجراف مثل هذا التمهيد الشارح فيما يسميه المناطق الصوريون «المصادرة على المطلوب»، فإن الأعرج في إطار نزعتة التفريرية لكسر الإيهام التي تتخلل النص يرمته في أشكال التماهي السيري وسواء، يؤشر إلى دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى:

- مستوى التجربة الشخصية أو الذاتية: «هو ذاكرتي أو بعض منها» (ص٧).

- مستوى التجربة العامة: «ذاكرة جيلي الذي يمرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبيه الوحيد أنه تعلم، ويتبين أنه لا بد من النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تلمس الميون» (ص٧).

- مستوى الوعي بالتاريخ: «وأننا أكتب هذا النص هوجث بميراث الكتابة التراجمي، جنون يقارب الانتحار، مرض الميون والذاكرة.. وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف» (ص٨).

- مستوى الصيرورة والكيونة على أن الذاكرة تعبير عن المصائر القومية: «وها أنذا بعد هذا الزمن الذي لا يسوي الظبي الكثير أمام الذين فقموا أرواحهم، أخرج للنور مثقلاً برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة و الماء وقاء لهذا الماء وتلك الذاكرة» (ص٩).

ثم مد الأعرج عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على

الغلاف الأخير، على أن الذاكرة الذاتية هي ذاكرة وطن، وأن الماء سبيل ندائها وحياها الباقية:

«في يوم واحد، من الرواية صباحاً حتى السادسة مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحز.

من رأى انهم ذاكرة مشتتة، فليرم عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجعها ليحكي... ليعض منكم الرأس».

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال «ذاكرة» في متن الرواية على أنها مضاعف التاريخي الحي من المصائر العامة المهددة لما سنعظم، ذلك، لا عد الرواية مدار يوم من حياة مثقف في مواجهة جنون الإرهاب السري والمعلن لجماعات مسلحة بدائها للحياة والكرامة الإنسانية، تدعي الإسلام، بينما الإسلام منها براء، فيدور النص السري دورته مع فعاليتها الحياة اليومية لفعل الموت والاختيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تتثال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكان النص مرثية شديدة الشجن والإيلام والرقب والرجل للجزائر، فتدحج صور من الذاكرة تشريفاً للتاريخ البعيد والقريب، وللسلطة بتمثيلاتها العسكرية والأمنية والسياسية ناهيك بالتدريج بالسلطان الاجتماعي السائد الصامت والمتواطئ، أو المخدر أو المستباح، وتبلغ ذروة الرثاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكأنه زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأهل من الموت لمعاني الحياة ورموزها الإيجابية وهي مقدمتهم المثقون النورون، وهو ما يكشف عنه الفصل العاشر الأخير في الرواية من القسم الثاني، ويصل توقيت الساعة (١٧ و٥٨ دقيقة) حين تصير وطأة الإرهاب بالقتل إلى اختلاط الوهم بالواقع حقيقة مرجحة لا سبيل لفلكاك منها (ص ٣٢٦-٣٣٦).

٢-١- تعدد السرد وتناوبه:

هناك ذات ساردة هي وجدان تطبيع عليه وقائع الحياة اليومية التي غدا هذا اليوم مثالها، فينخرط المثقف، وهو استاذ جامعي وروائي، في تواصله مع فعالته الأسرية (ابنته ربما التي تقيم معه، وزوجته مريم وابنها ياسين اللذين يعيشان في باريس إذ تعلم الزوجة في جامعة فرنسية) والاجتماعية (الأصدقاء والصديقات والأقارب) ومعيش العمل (النزلة فاطمة والطبيبة النفسية إيماش... الخ)، والطلاب والأساتذة، ثم ما يليك أن يتشظى السرد بالهجائن أو بانتقاله إلى رواة آخرين منه إلى مريم أو الآخرين (كما في ٢٦-٢٧). وقد استعان الأعرج على التعدد والتناوب بتنوع المصدر من ذاتي إلى تاريخي كالتلازم بين التوجه الذاتي من شراسة الإرهاب إلى تذكر الطهطاوي على مشارف باريس وثأرة سؤال العلمانية وجرأة أتاتورك في الوقت نفسه (ص٤٥).

أو التلازم بين سرد الجوهر وسرد الأعراض من خلال إثارة القضايا الجوهرية وملامحة التفاصيل المرضية الدالة في الوقت نفسه مثل الحديث عن الاختيار بالبقاء في الجزائر، بينما تلح زوجته مريم على أهمية البقاء سليماً، ثم يستغرق الحوار بينهما في أعراض القضية الجوهرية (١٨٧).

أو التلازم بين وصف الطبيعة ووصف النفس ووصف التاريخ

المجتمع، إذ يمانني من تحقق هويته:

- الصفحة التعبير
١-ص ١٤، اللعنة، يجب أن أنهض
٢-ص ١٩، قد يكون ألتقي،
٣-ص ٢٠، يكفي شخص واحد لتأدية هذا
٤-ص ٢٦، مرحباً يا أصدقائ،
٥-ص ٤٠، خذ، أنها شوكولا،
٦-ص ٤١، يا للروعة، أنا سعيد جداً يا سيدي، شكراً،
٧-ص ٦٠، هم تافهون،
٨-ص ٧٥، عاجل،
٩-ص ٨٣، البلد الأصلي،
١٠-ص ٨٦، الرحيل،
١١-ص ١١٥، اسم كنيسة الدوار القديمة،
١٢-ص ١٢١، اسم المحطة،
١٣-ص ١٢٢، المدة، ثم التخطيط لها جيداً،
١٤-ص ١٢٥، هندسة الوجوه،
١٥-ص ١٢٧، - المدممون،
١٦-ص ١٤٥، أصبحت ربما امرأة شابة، لا تنسى شراء
حبات صدر لها، عمت مساء،
وتصيحون على خير جميعاً،
١٧-ص ١٥٧، سوف أكون اليوم أفضل دليل لك،
١٨-ص ١٦٩، دكتاتورية النخاعة،
١٩-ص ١٧٥، هكذا أفضل،
٢٠-ص ١٧٧، طعم مرير،
٢١-ص ١٧٨، الرحيل،
٢٢-ص ١٨١، الأمير الضائع،
٢٣-ص ١٩١، أتلم، قد يكون الخوف هو السبب
في كل هذا، ريم فتاة رفيقة حساسة،
٢٤-ص ١٩٧، خذ حذرک يا أبي فهم خطرون
جداً، أعن بنفسك قبل كل شيء،
٢٥-ص ٢١٦، بلياء،
- يتوجب الحفاظ على الأخلاق،
٢٦-ص ٢٢٢، إنه طويل، ولكن سريع المصط لا
يحتمل، الحياة وحدها هاسية جداً،
٢٧-ص ٢٢٤، أتصرف يا صديقي في هذا البلد،
لقد أصبح الجميع مرضى نفسيين،
٢٨-ص ٢٤٠، أتلم يا صديقي نحن جميعاً
بحاجة للتفاهم وللتواصل لأننا بدأنا نصبح
مرضى نفسيين،
لقد أعادنا الخوف إلى الحالة الابتدائية،
صحيح، لم نعد نتصرف إلا تبعاً
لفرائزنا،
٢٩-ص ٢٤٩، لكنني أعتقد بوجود شخص ما،
هناك نقص في الخيال لدى الناشرين، لدى
المفكرين،

ووصف المكان توسعاً لدى المنظور المردي مثل تداعي الشجن
لدى مقتل صديقه الفنان يوسف (ص ٢٠)،

وهذا التلازم يجلل فضاء المردي مفتحاً على عمق التجربة
وهولها، ومبتعداً عن مجرد التقريرية والخطاب الأيديولوجي،
ويسعف هذا الانفتاح المردي شعرته بلغة الإيماء حيناً ولغة
المباشرة حيناً آخر عندما يتداخل التأمل مع الوصف (٢٢١)،
وتعني الجملة بالفرنسية تأكيداً لدلالة التأمل إثر الوصف:
«هذا هو الأسوأ، الحياة هي ثبات يبيدك».

على أن التنوع المردي الأبرز هو التوسع في استعمال
الهجانة تشظية للمردي واستغرافاً في البحث عن صوغه الخاص،
فيتلاقى في المردي الحوار بالفصحى، والحوار بالعامة، والكتابة
بالفرنسية، والقصصات من الصحف والنشرات والرسائل،
والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروحه إلى تعليمات
التنظييمات الإرهائية، إلى الشعر، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم
مساحة المردي، فاحث ذكر التوقيع بالساعة والدقيقة بالفرنسية
فوائح الفصول جميعها:

القسم الأول: الوردة والسيف:

- ١- الساعة الرابعة و ٠ دقيقة (ص ١٢)،
- ٢- الساعة الرابعة و ١٥ دقيقة (ص ٢٢)
- ٣- الساعة الرابعة و ٢٠ دقيقة (ص ٣٥)
- ٤- الساعة الرابعة و ٤٠ دقيقة (ص ٤٤)
- ٥- الساعة الرابعة و ٥٠ دقيقة (ص ٥٨)
- ٦- الساعة الخامسة و ٠ دقيقة (ص ٦٩)
- ٧- الساعة الخامسة و ١٥ دقيقة (ص ٨٠)
- ٨- الساعة الخامسة و ٤٠ دقيقة (ص ٩٢)
- ٩- الساعة الخامسة و ٥٠ دقيقة (ص ١٠٧)
- ١٠- الساعة السادسة (ص ١١٩)
- ١١- الساعة السادسة و ١٠ دقائق (ص ١٢١)
- ١٢- الساعة السادسة و ٢٢ دقيقة (ص ١٤٢)
- ١٣- الساعة السادسة و ٣٦ دقيقة (ص ١٥١)
- ١٤- الساعة السادسة و ٣٩ دقيقة (ص ١٧٠)
- ١٥- الساعة السادسة و ٤٧ دقيقة (ص ١٨٥)

القسم الثاني: الخطوة والأصوات:

- ١- الساعة السابعة و ٤٠ دقيقة (ص ٢٠٧)
- ٢- الساعة الثامنة و ٢٦ دقيقة (ص ٢١٥)
- ٣- الساعة التاسعة و ١٢ دقيقة (ص ٢٣٢)
- ٤- الساعة العاشرة و ٥٠ دقيقة (ص ٢٤٥)
- ٥- الساعة الحادية عشرة و ٤٧ دقيقة (ص ٢٦٢)
- ٦- الساعة الثالثة عشرة و ٣٢ دقيقة (ص ٢٧٤)
- ٧- الساعة الرابعة عشرة و ١١ دقيقة (ص ٢٨٨)
- ٨- الساعة السادسة عشرة و ١٢ دقيقة (ص ٣٠١)
- ٩- الساعة السابعة عشرة و دقيقتان (ص ٣١٠)
- ١٠- الساعة السابعة عشرة و ٥٨ دقيقة (ص ٣٢٢)

أما الكتابة بالفرنسية، فلربما كان مفيداً، لو أوردنا ترجمتها
وموافها، ولعل الأمر يؤكد بهذه الهجانة في استخدام التوقيت
بالفرنسية أو التكلم أو التعبير بالفرنسية في كل حين على هجانة

الجديد وفق العطل الإسلامية (ص ١٥)، أو خبر التعرف على أحد قاتلي الفكر بوخبيزه (ص ١٨)، أو خبر ذبح الشاعر الفرنسي جون سيناك (ص ٤٤) أو خبر اغتيال الطالب كمال أمزال في الحي الجامعي (ص ٥٨)، أو خبر تكذيب وزير الثقافة والاتصال عن توقف بث «الأذان» بعد رمضان (ص ٦٩)، أو خبر اغتيال الشاعر يوسف (١٢١)، وثمة اقتطاعات نصية أخرى. مثل وصف التكاثل والأصور وما هو مكتوب شارح لها (ص ١٠٧-١١٧) أو ورقة البرنامج اليومي لالتزاماته ووعوده (ص ٢٠٣-٢٠٤) أو نص صديقه يوسف الشعري (ص ٢٠٩)، أو نص تعاليم البيعة ضمن الجماعات الإرهابية باسم الدين الإسلامي (ص ٢٤٢-٢٤٣) أو نص الأغنية الفيروزية (ص ٢٧٦-٢٧٧)...

٢-٢ التماهي السيري،

لا يشارك السرد لعبة التماهي السيري إزاء ضبط نسق التضديد السري، وكان ضبط نسق التضديد السري، وكان الراوي يقوم بتخييل السيرة، أو يستهدف في عملية السرد السيري، وتطول قائمة القرائن الدالة على مواهات السرد لسيرة الأعرج في تركيب الأسرة وإنحدارها الريفي والطبقي وسمات تكوينه وتربيته الثقافية وتعليمه وإقامته أو انتقاله إلى الأماكن التي تعلم أو عاش أو علم فيها، وثمة تصريحات وآراء كثيرة للأعرج توافي تفكيره بطل الرواية المثقف والروائي الأستاذ الجامعي فيما يخص الفجيرة ببال الجزائر التي «كسرت وهزمت وأفرغت من مبادئها الروحية» (٩)، أو أن تطابق الممارسة اللغوية في الكتابة وفي الحياة اليومية مع الرؤية الفكرية والنظرية تشكل التمدد اللغوي أمام ضرورة المضي في التعريب ومواجهة «الفرنسة» وتحويل الدعوة إلى الأمازيغية تطرفاً ظالماً «يريد أن يكون كياناً مستقلاً» في إطار النزوع الجائر والمربع المدعوم بقوى خارجية لتقسيم الجزائر، ويختلف هذا كله عن الاعتراف بالخاصية اللغوية والحق بوجود كميانات نفسية (١٠)، بل أن الشيعن الذاتي حول المجازر الجماعية التي ترتكب في الجزائر وإرهاب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية تباد صياغته صراحة أو إيماء في مشاركة الأعرج في ندوة «من الذي يقتل؟» الواردة في كتاب نوري الجراح (دمشق) «الفرسود الدامي: ٣١ يوماً في الجزائر» (بيروت ٢٠٠٠)، ولا يختلف وصف السجن الاختياري في منزله مما يقضي إلى امتناع الحياة لديه والدخول في سبات الموت اليومي خوفاً من القتل المنتشر من صور العذاب الهستيري الناجمة عن إرهاب الجماعات الإسلامية في روع البطل المثقف والروائي والجامعي أيضاً، حتى لتعد بعض احاديث الأعرج في التدويع جزءاً من استرسال النجوى المرعبة لبطل الرواية، مثل قوله:

«الحبيب نفسه الذي أنا فيه، الآن، وهو بالغ الجمال كما ترى، لا يبدو طبيعياً، لأنني لم أتمكن من أن أكون، هكذا، في شقة قاطن البحر مباشرة إلا في ظروف غير طبيعية، فعندما لم يعد حقي في الحياة طبيعياً، صار في إمكانني أن أرى البحر من هذا الموقع. ولذلك فانا أراه من حيث لا قدرة لي على أن أتمتع بالبحر. هو على بعد خطوتين، لكن المستأثر دائماً مسدلة.

- ٣٠- ٢٥٦ إنها سويسرا.
- ٣١- ٢٥٨ - فات الأوان.
- صندوق تجاري.
- ٣٢- ٢٦١ - يربعني التحول إلى حيوان مطار.
- حيوان مطارد.
- ٣٣- ٢٦٤ - الوطن، الحرية، الصباح، الأمة، مساء الجزائر.
- سلالة الأسبياد.
- ٣٤- ٢٦٥ - هذا كثير. إنهم بيبالغون.
- محليون
- ٣٥- ٢٦٦ إذا ٢ بيرة و ٢ بيتزا. شكرًا.
- ٣٦- ٢٦٧ هم القدماء يعودون.
- ٣٧- ٢٦٩ يؤكدون لك النجاح.
- ٣٨- ٢٧٢ سوف يتم الأمر حسب اعتقادي، بالكاد أقف على رجلي، هذه البيرة اللعينة.
- ٣٩- ٢٨٥ الطريق الرابع.
- ٤٠- ٢٩٦ هذا طبيعي.
- ٤١- ٣١٢ هذا هو الأسوأ. الحياة في ثبات يعيقك.
- ٤٢- ٣١٤ - إنه العجز، وليس شيئاً آخر.
- إنهم غير قادرين، لا يوجد صفات أخرى.
- للأسف لم يتغير شيء.
- ٤٣- ٣١٨ يمنع الرمي.
- ٤٤- ٣٤٢ هذا ليس صحيحاً، لدي رغبة أنا أيضاً في البقاء للحظة ملك.

وتتوزع التعابير أو الكتابة الفرنسية على أسماء أماكن وإشارات أماكن وعلامات تعامل في المؤسسات والإدارة، مثلما ترد في السائل أو في القطة على سهيل النجوى والغضب أو الشتمية وفي الحوار بين المثقف والآخرين، ذكوراً وإناثاً، من مختلف المستويات الاجتماعية، على أن الخطاب بالفرنسية في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، ولا يوافق هذا التصمي لتعريب هذه التعابير أو الكتابة الفرنسية أنها أصيلة أو رئيسة في تمثيل الأشخاص عن أنفسهم أو عن تفكيرهم. فقد كانت العربية هي الأعمق والأصق بعاجات الممارسة اللغوية، ويلاحظ وفرة الحوار بالعامية المفصحة غالباً كمثل هذا الحوار الساخن عن ندابات السلطة والإرهاب (ص ٦٣-٦٤).

وثمة وفرة في الرسائل، وفي صفحات طويلة تدعيماً للإفهام عن مواجهة الذات في اتصالها بمدار الحياة اليومية الفاجع، ويؤد هذه الدلالة أن الرسائل تبعد عن العاطفية المجانية أو المكثفة بذاتها، إلى عاطفية مؤرقة بمصائب الذات العامة، كمثل الرسائلتين من مريم إليه (ص ٩٢-٩٥ و ص ١٧٦-١٨٣) والرسالة منه إليها (ص ٢١٩-٢٣١)، ويلاحظ أن رسالته الثانية تقع في ثماني صفحات ورسالته في ثلاث عشرة صفحة، وقد حوت الرسائل عناصر اندغامها بالتحفيز كله، منذ دلالة العنوان «الذاكرة» إلى التفاصيل الأخرى، كما في المقطع من رسالته (ص ٢٢٩-٢٣٠).

أما القصصات فهي كثيرة جداً، وتشكل تناسلاً صريحاً مع دواعي التحفيز مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الأسبوعي

منذ ثلاثة أيام وهي مسدلة، اليوم فقط رفعت الستائر. كأن العالم الخارجي هذا ليس لك، كأنك موجود فيه عن طريق الخطأ.

ولو أنني عدت إلى الشاطئ الذي ولدت فيه وعشت طفولتي، وهو شاطئ بسيط متوحش، والله إنني سوف أشعر بمتعة لا نظير لها. أحياناً أنا لا أخرج من هنا، أجلس الأيام لأن العالم المحيط بي ليس لي. ليس عالمي، وهذا أحد مصادر السخريّة. نحن نسخر والناس (يقصد السلطة) يساعدوننا على ذلك. ممذرة على هذا الكلام بقلب مفتوح. هنا أنا لا أستطيع أن أشعر بجمال هذا البحر وشاطئه إلا إذا نسيت أين أنا وفي أي ظرف أنا هنا. أنا مجبر على ممارسة عملية النسيان، لأتمكن من نيل شيء من المتعة. وهذه المسألة لا يمكن أن يوفرها لك إلا الليل. وترى المكان الجميل، والسفينة التي لا تقطع من سيدي هرج. إذ ذاك نشعر أن هذا البلد يجب أن يحب. لكن يجب أن نسي ما هو موجود في الطابق الأرضي، لأنك يجب أن تسخر مما هو موجود هناك، حتى تكون موجوداً أو حتى تستعجب بوجودك. وإذا كنت راضياً في الهروب، عليك أن تتنظر ميوصل الليل.

هذا ليس إحساساً وحدي، نحن اثنان في هذا المخيم بسبب الظروف الاستثنائية. مرزاق بقطاش وأنا. وهو مثلي يحب البحر لكنه يملك الشعور نفسه، مع كل هذا الحب للبحر، ثم إنك نشعر بأن هذا البحر ليس لك! (١).

ليس المقصود من هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرة بالقدر الذي نأخذ فيه هذا السرد المتشظي الذي يحدد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع في تخيل روائي قائم بالدرجة الأولى على التفریب بما هو كسر للإيهام من جهة، واستغراق في الكتابة الواحية بذاتها من جهة أخرى، وهذه أبرز سمات رواية النص، فليس الترجيع السيري في السرد مهماً ما لم يندرج في تخطيطية السرد مكوناً من مكونات المنظور السردية.

٣-٢- النزوع الدرامي

حوّل الأعراب رواية النص إلى ميني درامي شأن المسرحية التي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة، فهناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية الوالفة في الإرهاب والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة، وهناك وحدة المكان، فالتوقف يتحرك حذراً موشوماً برعبه داخل مدينة الجزائر من مسكنه المحاصر فيه إلى حيّه إلى الجامعة إلى الأماكن التي يتعامل معها مثل إقامة الأصدقاء والمعارف، إلى أماكن اللقاء والمشيئة مثل المطعم المغربي، إلى الجزائر القديمة ويعصرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ربما والأصدقاء... الخ.

وهناك أيضاً وحدة العمل، فالنص يلتم على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع الجحيم، على أنها رحلة الوصي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريسة، والرواية تنصّص في بنيتها الدرامية مع رواية جيمس جويس (إيرلندة) «عوليس» (١٩٩٢م) التي تدور في ١٨ ساعة، بينما تستغرق «ذاكرة الماء» ١٤ ساعة، وتغطي «عوليس» مدينة دبلن بأكملها، وتكاد «ذاكرة الماء» تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضاً. ومثلما كانت «عوليس» مبنية بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطلها الذي تعلم في

جامعة الحياة، وصارت الرواية مع حركة بطلها المثقف بالمنفى الأوسع كرنفلاً من «العلم والأدب والفلة والفلسفة والدين والمسرح والطب والفلك والسينما» (١٢)، فإن «ذاكرة الماء» تطواف غير حر لمثقف محاصر ينتهي بالتكرار لاستكمال هذا التطواف لتتعرف على روح المدينة. اندغاماً يبحث الرواية الرئيس عن ذات الجزائر المهسدة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية التي تتلذذ بالموت اليومي بتعبير الراوي الذي مضى بالقمص إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر «الصلاح بالعقل وليس بالسيف» (ص ٦٤).

وما دامت الجزائر غارقة في الدماء الغزيرة من «سيف» الإرهاب، وكان القسم الأول «الوردة والسيف» استنباهاً لذاكرة مفسومة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في جنبات المدينة تصير إلى رصد مربع لهذه الذات التي تتناهبها رؤى الفجعية الكابوسية من الخوف والقلق والحذر والرعب والتكرار إلى الاختناق بصور القتل: «ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي، وأتمرغ في داخلي، وأفقهه مثلهم من تخفيماتي التي لا معنى لها. فقد قتلت نفسي وأنا حي؟» (ص ٣٣٦-٣٣٧).

يتمسز النزوع الدرامي في «ذاكرة الماء» بمظاهر شديدة الدلالة على مساواة الحياة في الجزائر وفجائعتها، وكان

يتعمز النزوع الدرامي في الرواية بمظاهر شديدة الدلالة على مساواة الحياة في الجزائر وفجائعتها

الدرامية المختلفة مرئية للجزائر ومساوئها القيمة الحقبة في رحلة الموت المنتشر. وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المأسي الإغريقية «الهرولج» في نبوءة المرأة لأمه عندما كانت حاملاً به حول ما سيكون وكان:

«اسمعي يا لالة مولاتي، بظنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبياً، خامسك، أبشرك، سيكون صبياً جميلاً، يشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميهم باسمهم حتى لا يسرقوه منك مكرراً، تصدقي كثيراً وإلا سيموت بالحديد.

أي حديد؟

قالت أمي.

سكين. رماصة. سيارة. طائرة.

ضحكت أمي وفتحها كثيراً، وعندما كبرت قصت علي تفاصيل الضحكة.

– مجزونة المرافة. الرصاص انتهى مع الثورة. الطائرة بعيدة عنا وهي للذين يصرّفونها ويمكنون خير الدنيا. والسكين للجزائريين. وأنت هو أنت، جميل كالثوار وطويل كالثغلة. وما هو الزمن الميت يمسود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبراً، والحديد الذي

أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ» (ص ١٢-١٣).

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية للطاردة في فجائية الذات العامة، الجزائر المحاصرة بإرهاب الجماعات الإسلامية وتواطؤ النظام الجزائري مع القذفة في الصمت وما يشبهه، مما تتفطن الرواية في مجاهلة، وتبدي تصوير الفجائية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين المقيم إلى صورة الجزائر الحضارية . داخل نسج الرواية كله، كقولها:

« أنا أخضعت مع نفسي، كل شيء ينهار . حتى أبسط الخطابات صرنا نشكل فيها، مراجعنا انكسرت، ضخمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا . وما هي الدنيا تضحك علينا، ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة الوطنية؟ ».

داخل الدائرة المغلقة لا نرى إلا الانغلاق لأننا نظل، شتاً أم أبناً، نفكر داخل هذه الدائرة، لكن عندما نبتعد قليلاً، نحتفظ بالمسافة الفاصلة بيننا وبين محيطنا سنكتشف الأشياء بشكل آخر، وربما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية.

ومع ذلك ما زلت أمل، حتى لا أموت مخفقاً، أمل حتى ولو كان ذلك داخل المسافة اليومية والكذب الكثير. أصر أن نحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن من أجلنا ومن أجل الأطفال، عائلات كثيرة انكسرت وسط هذا التآكل الرخيص» (ص ٨٤-٨٥).

وتتراقق صور الحنين مع صور الرثاء الموجه لذات حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة:

«الآن تبدأ طقوس أخرى، طقوس الوصول!»

الوصول إلى أين؟ إلى جهنم أم إلى الجنة؟ أية جنة وسط فراغ لئم فيه البحر حوائجه، وهاجر على متن أول موجة هاربة. لا .. لا .. لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى صوت الغفلة، قتلة الظهر، الخديعة، الطمننة التي رسمت بغمتها على ظهري حتى صرّت أحسبها يوماً، كلما خرجت أو دخلت، أحس بالدقة مبرر شفرة السكين وهي تفتح طريقها بين عظام الظهر، لتتقب القلب، وتخرج من الجهة الأخرى، تحت حلقة الصدر. أعرف صوتها وهي تحدث خشمخشتها داخل اللحم والأعصاب والعظام الرخوة التي تقاوم عبثاً مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدم والحيش والنباتات البرية، والعرق الذي ينزف شيئاً فشيئاً من جروح محسوسة وغير مرئية.

« الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفاع داخل قبر اسمه البيت» (ص ٣٢٢).

أما الصور الأبرز فهي صور الانتقاد اللاعن والهجم المذق والتحكم المؤسسي والدعاية المريرة من مسببي هذه الفجائية لدى تشريحه للسلطة وللجماعات الإسلامية وللتاريخ السياسي القريب والبعيد.

توغل «ذاكرة الماء» في اشتغالها السريدي ما بعد الحداثي نموذجاً لرواية النص، ولا سيما سمي مؤلفها على انتظامها في الكتابة الواعية بذاتها وهي تتخلف في نوعها الخاص، وتوائم بين مستويات سردية ولفوية متعددة تمييزاً عن فجائية الذات القومية في الجزائر.

الهوامش والإحالات:

١- الأعرج، واسيني: «وقع الأحذية الخشنة» - دار الحداثة - بيروت ١٩٨١م - ص ٩.

٢- المصدر نفسه - ص ١١١.

٣- الأعرج، واسيني: نوار اللوز: تفريضة صالح بن عامر الزوفري - دار الحداثة - بيروت ١٩٨٢م - ص ص ٦-٥.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٢١-٢٢٢.

٥- الخراط ، أدوار: «مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة» - منشورات دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ص ٢٩-٣٠.

٦- «الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية» - دار الآداب - بيروت ١٩٩٢م - ص ٢١.

٧- يذكر محسن حاكم الموسوي (المراق) في كتابه «ثارات شهرزاد: فن السرد المربّي الحديث» (دار الآداب - بيروت ١٩٩٢م) أحد الكتب في سياق هذا المصطلح، وهو كتاب باتريشياوفا: «رواية النص: نظرية الرواية الواعية بذاتها

وتطبيقاتها» - لندن

١٩٨٤م - انظر

الصفحات ١٧٣-٢٠٣.

٨- الأعرج، واسيني: «رمل

اللبنة - فاجعة الليل

السابعة بعد الألف».

دار كتمان للدراسات

والنشر - دمشق ١٩٩٢

ص ص ٤٢١-٤٢٢.

٩- الأعرج، واسيني:

«ذاكرة الماء - محنة

الجنون المصاري -

تتراقق في الرواية صور الحنين مع صور الرثاء الموجه للذات حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة

منشورات الجمل، كولونيا - ألمانيا ١٩٩٧م. وستقتصر في الشواهد التالية على رقم الصفحة في آخر الشاهد.

١٠- انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري واسيني الأعرج لـ «المستقبل»: «الجزائر التي كانت تتواثر على إمكانات ثقافية استثنائية كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية» (حاوهر في دمشق علي المصباتي) في جريدة «المستقبل» (بيروت) - ٢٠/٤/٢٠٠١ ص ١٨.

١١- انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري الدكتور واسيني الأعرج لـ «الحوادث»: «لا بد من الاعتراف بـ «كبيانات لفيوة» في الجزائر هي العربية والأمازيغية والفرنسية» (أجراء جهاد فاضل) في مجلة «الحوادث» (بيروت، ٢٠٠١/٨/٢٤ ص ٥٤-٥٥).

١٢- الجراح، نوري: «الفردوس الدامي» - ٣١ يوماً في الجزائر - واسيني الأعرج لـ «الحوادث»: «بيروت ٢٠٠٠ ص ١٨٤».

١٣- انظر: جويس، جيمس: «موليس» (ترجمة د. طه محمود طه) - الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة ١٩٩٤م - ص ٦-٥.

حين تشبب معركة عسكرية بين جيشين، فإن النصر قد يعني النهاية للطرف الخاسر الذي تسود الحياة في عينيه، ويتحول إلى مبعث للندم والأسى، هذا إذا قضي له أن يستمر في شوطه مع البقاء.

وقديما كان المنتصرون في ألعاب المصارعة التي تقام على حلقات المدرج بحضور عالية القوم، لا يتوهفون عن مصراعاتهم الوحشية " الممتعة " إلا حين يجهز المنتصر على خصمه، إذ أن المعادلة لم تكن قابلة للقراءة إلا في سياق الفوز أو الموت !

كانت تلك الألعاب المميتة تترجم بأمانة، بدائية الإنسان وحيوانيته وساديته وعسكريتارته العقلية التي كانت تلج عليه، في غابر العصور، بضرورة الإستيلاء على كل ما يقع تحت يديه من ممتلكات تخص المهزومين، بما في ذلك النساء والغلمان والخيول....

كان للإنتصار العسكري معنى امتلاك الآخرين وسحقهم وإذلالهم إذا تسنى لهم العيش، وكان للهزيمة فعل الكارثة التي قد تمنى انسحاب المهزومين من الحياة أو انتهاء العالم بالنسبة لهم.

ريما من هنا اكتسب الفوز " المعاصر " كل هذه الأهمية التي تداخلت بسخف في خلايا الدماغ البشري منذ ما قبل التاريخ، وتوارثتها الأجيال ونسختها بتعمس لتسقطها على النشاطات الأكثر خصوصية وتحضرا في الحياة البشرية، دون أن تجري عليها أي تعديل أو تهذيب جوهري يقربها من مساحات حاضرتنا الذي لا يكف عن ادعاء التطور والتقدم، وهنا المشكلة.

فحين يتابع الناس وقائع مباراة أو مسابقة أو مهرجان غنائي، فإنهم ينتظرون بفارغ الصبر لحظة انتهائها، وتتسارع دقات قلوبهم كلما اقترب إعلان النتيجة التي ستحدد من الفائز، وينسون تحت وطأة استبداد النتيجة كل ما قدمه المشاركون والمشاركات من أغنيات أو رقصات أو عروض فنية أو رياضية تفوق في أهميتها وروعها بؤس النتيجة التي لا تمنى سوى انتهاء شوط المتعة، أما مشاعر الإبتهاج والسخط والحزن فهي التي تتفاخر في أعماقهم و تسيد ملامحهم التي تكاد تنطق : المهم هو النتيجة.

ومع أن الفوز مختلف عن الإنتصار، إلا أننا نصر على الخلط بينهما واعتبارهما وجهين لحصلة واحدة، دون أن ننثب إلى أننا بهذا نضفي على الفوز صلف الإنتصار وخطريته، ونخلع على الخسارة بؤس الحداد والإنكسار، حتى لو كانت تلك الخسارة بمستوى مباراة شطرنج، مع أن الأمر مختلف حين يتعلق بالرياضة والفن، ومرتببط بأبعاد تتصل بالإبداع وتنمية المهارات وتقريب الشعوب من بعضها عن طريق التفاض الذي لم يخطأ. فيما يبدو . بالإعتراف الكامل، بسبب استحكام نزعة النصر والهزيمة، تلك التي تحولت بمرور الدهور والقرون إلى واحدة من ممتلكات العقل الإنساني التي تتناسخ وتستيقظ كلما سمع الناس بمسابقة أو مباراة، بل ريما كانت تلك النزعة غريزة غير مكتشفة بسبب انشغال علماء النفس بفرائز الأمومة والجنس والخوف... والا، كيف يمكننا تفسير اللهفة التي تتناثنا حين نسمع بانتهاج مباراة أو مسابقة دون أن نشاهد أيا من عروضها التي تتكثف فيها قيم الأداء ومعاني الإبداع ؟ ولماذا نكتفي بمسؤال النتيجة التي تقرحنا أو تحزننا، دون أن يخطر لنا أن متعة المشاهدة والإستماع هي التي تمنينا أكثر مما ينطوي عليه الفوز من معاني مقامرة تكون الفنون والرياضات أولى ضحاياها ؟

لغة الحياة و حياة اللغة في "البق والقصران" للروائي الجزائري المهاجر عمارة لخص

كمال الرياحي - تونس

« لم يعد من الممكن إطلاقاً أن نتصور الأدب بمثابة فن قادر أن يستغني عن أية علاقة باللغة.. »

(رولان بارت)



عمارة لخص

هذا القسم من القراءة.

يشترك عمارة لخص مع أسبيني الأبرج في النظر إلى اللغة بصفتها كائناً حياً، فيقول في أحد مقالاته الفكرية "اللفة كائن حي، يتأثر ويؤثر في الفضاء الذي يحيط به ويستند إلى منظومة فكرية وشبكة علاقات اجتماعية" (١)، ويقف في ذات المقال رافضاً استعمال مصطلح الدارجة معتبراً ذلك المصطلح ذا حولة إيديولوجية فيقول: "إنه مصطلح إيديولوجي (الدارجة) هدفه إقصاء اللسان من فضاء التعبير، وتهميش الناطقين به وإرغامهم على السكوت،

١. العامية أو العربية الجزائرية:

تكتسح العامية الجزائرية النص الروائي بشكل واضح، فتخترق حواره مثلما تخترق جسمه السردي، ولا بد في البداية أن نستبعد مسألة مهمة وهي عجز الروائي عن الكتابة بالفصحى لأنه أثبت في روايته الثانية أنه بإمكانه أن يكتب رواية خالية من أي عبارة عامية. ومن ثم يتضح لنا أن عمارة لخص تعمد استعمال العامية الجزائرية لأغراض فنيّة وإيديولوجية سنحاول أن نتحسسها في

عمارة لخص صوت من الأصوات الروائية التسمينية الواعدة التي ظهرت في الجزائر والتي تثير بمسقبل جديد للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وتمثل روايته البكر "البق والقصران" الصادرة في إيصالها سنة ١٩٩٩ باللغتين العربية والإيطالية نصاً مهماً أمكن له أن ينتزع شرعيته الروائية من خلال ما حمل به صاحبه من تنوع أسلوبه واشتغال على اللغة وحفر في أعماق الشخصية الروائية والتفاسات نافذة إلى قضايا الراهن الجزائري الديموي دون إسراف ودون أن تتحول فصول روايته إلى محاضر شرطة وجرم لجرائم الإرهاب كما لاحظنا في أعمال روائية أخرى استسهل أصحابها الكتابة الروائية وظنوا أن مجرد سرد المحنة يكفي وحده لبناء نص روائي فلم ينتجوا غير مسوخ سردية ونصوص خنثى تستعصي على التفسير لا تجودتها بل لضاعتها، فكلما توجهت نحو جنس أدبي إلا وتبرأ منها، فظلت مجرد خريشات حبرية ساذجة وسجلات أمنية غير مثقّة. تهض الرواية عند عمارة لخص كما لاحظنا في روايته "البق والقصران" وكيف ترضع من الثدي دون أن تمضك "٢"، على استراتيجيات فنيّة وكفاءات ومعارف ومغامرة أسلوبية شجاعة ولا تهض على احتلال مهنة الإنسان الجزائري والتعشّش من أحزانه ودمه النازف على جدران التعصب والتطرف، ورغم ذلك فإن رواية عمارة لخص لا تملص من وظيفتها النقدية الاجتماعية ولا تتبرأ من زمن كتابتها بل هي كتابة عمق وكتابة ترمي بنفسها في قلب الأثرة والأحياء الشعبية فتتفلق معاناة تلك الطبقات المسحوقة وأحلامها الصغيرة المستحيلة. لكنها مع ذلك رواية تحسن نفسها بما يقيها خطر السقوط في الكتابة

لذلك نقض استعمال مصطلحات مثل
العربية المصرية والعربية الجزائرية
والعربية السورية... إلخ (٢). ويبدو
عمارة لخص في المقال إعجابه الشديد
بالعربية المصرية التي استطاعت أن تكون
لغة المتدين والفاسق ولغة الرفيع والضيع
ولغة السيامي والفلاح ولغة الجاهل
والأديب.

ومن ثمَّ يُنطلق الرُّوائيُ عبارة لخص
في استعماله للهِجَة الجَزائريَّة من قناعة
مُكرِّمة ترى أن رفضها يعتبر عملية إقصاء
لِأُصوليَّة، والحق أن فكرة عبارة لخص
لها ما يسندُها في أدبيات الرواية
فهي غائِلٌ باحثٌ يرى في التَّوَنُّ اللِّساني
واللهجي سمة العمل الرُّوائي وعَلامَة دالة
عليه، فالرواية هي التَّوَنُّ الاجتماعي
لِلفات، وأحياناً لِلفات والأصوات الفرديَّة،
تتوَعَّدُ منظماً أدبياً، وتقضي المُسلمات
الضروريَّة بأنَّ تتقسَّم اللِّغة القوميَّة إلى
لهجات اجتماعيَّة، وتُلفظ متصنِّع عند
جماعة ما. ووظائف مهنيَّة، ولفات
الأجناس التَّعبيريَّة، وطرائق كلام بحسب
الأجيال والأعمار، والمدارس والسلطات،
والتَّوادي والمُؤنسات العامَّة (٢).

ويذهب باختين إلى أن اللغة الوحيدة التي تشبه لغة الألهة هي لغة الشاعر لا لغة الزواثي لأن الشاعر لا يحتاج لغة غيره بما أن نمته أصلا نصّ منولوجي بينما لغة الزواثي لغة حوارية عليه أن يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية المسانبة والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يفرض عمله من جزأه ذلك بل إنه يصير أكثر عمقا^(٤).

إنَّ المتأمل في رواية "البقي والقرصان" يلاحظ أن مقولة صمويلة للهجبة جزائرية على المتلقي العربي مسألة مغلوطة تماماً، إنما مرجعها إلى ذهنية إيديولوجية بقيت أسيرة ثقافة "المركز والمحيط" وما الصمويلة الأتية التي قد تفترض القارئ إلا نتاجاً لطغيان الهجبة المصرية على بقية اللهجات العربية بفضل تفوقها الفني في مستوى صناعة الأفلام والمسلسلات والبرامج التلفزيونية، وقد أثبتت لهجات عربية أخرى اليوم، بفضل ثورة الاتصالات الرقمية، أن بإمكانها الوصول إلى المتلقي العربي لو أعطيت فرصة التواجد إعلامياً ونمّلت لذلك بالهجات السامية والأدبية والعراقية والخليجية

التي تسبقها المتلقي العربي والمغاربي تحديدا دون عناء بعدما عُرِضت بعض مسلسلات وأفلام وأغاني تلك الأقطار على الفضائيات.

إنَّ العربية الجزائرية في "البقي
والقرصان" لهجة سلمية لا تمثل عرقلا
أمام المتلقي لتباعدة قراءة النص، فلا
اعتقد أن عبارات من نحو "علاش"
و"كعاش" و"واشي" و"يا واشو" و"ما
عليش" و"ولقي... تسحول دون مسيولة
التلقي بقدر ما تجذر العمل الروائي في
بيئته وتعلمه عبقه الخاص، خاصة أن
أصل تلك العبارات عربية، ولا أعلم أن
المتلقي سيصنق صياغة لكية البلوندا فتاة
لبني أن تحدث بلغة عربية قحة وجة
تشتكي "علاش يا ربي؟ وأش عملت
حتى ترفض توبيي؟ الجميع يستقرني،
أنا خماج، خماج، خماج؟ حتى عزرائيل
تعقن من روعي المتعفة، وأش نعمل؟"
ص ٢٠.

إن اللهجة المحلية من شأنها أن تكشف عن هوية متكلها ومستواه الطبقي الاجتماعي ومستواه الثقافي. وبنقلتي بـ"الحكيمة المحلية" في مستوى المتناسقات الفنية التي أثبت بها صمارة لخصوص نصّه الروائي وتمثل لذلك بهذه المقاطع :

١ج: "... عليك بالهنا والضمضان / والضمضان / ما بقيت نديرك في بالي / في بالي / ما بقيت ندير فيك الأمان / الأمان / يا اللي ظنيتك غزالي / عاهدت نفسي في هذا الزمان / وعظمت له العالي / ما توجدي حتى إنسان يشبهني ويكون بحالي / ولو تقطعي بحور ووديان / ما بقيتش تشوقي خيالي..." (ص ١٤)

٢ج: "... نهواك / ومازلت نهواك / نهواك نهواك / والحب يقوى / والحب يقوى / نهواك نهواك / أنا عندي قلب / يقوى حتى يوم القيامة / أنا عندي قلب /

استعمال الروائي للهِجَة

الجزائرية ينطلق من

قناعة فكرية ترى ان

رفضها يعتبر عملية

اقتصاد ايدولوجية

بعدك ما بقلوش يحب / غيرك ما نديرو في
بالي / ما بقيتش نجب / يا قلبي ما بقالك
تقرب / يا اللي ظفيتك غزالي / تعيا وتتعب /
لا لا لا لا لا... (ص ٦٤)

فماذا يفعل الروائي بهذه المقاطع الفنية؟ هل يترجمها إلى العربية لكي يُرضي العرب العارية وورثة سيبويه؟!؟

إن الرواية لا تتردّد هي أن توظف كل أنواع
الخطابات بما في ذلك الأغنية الشعبية
وتسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع
الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص،
أشعار، قصائد، مقامح كوميدية...) أو خارج.
أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص
بلاغية وعلمية، ودينية، إلخ) (٥).

والرأية عندما توظف الأغنية الشعبية
توجه عملية التلقي إلى ذاكرة ميمنها ففتح
على حد عبارة الروائي عمارة لخص "لا
نملك ذاكرة جماعية واحدة بل إن ذاكرتنا
كخريطة العالم العربي مليئة بالحدود
والتأثيرات" (٦). لذلك نشاهد احتفالات
شعب عربي ومهرجاناته في الوقت الذي
يعكس أن نشاهد فيه مجزرة شعب عربي
آخر. ومن ثم فمسألة الهوية كما يراها
لخص مسألة نسبية إلى لم نقل ثقافة وهم أو
لمية وهم.

٢. لغة الأرقام والأعداد :

«الأرقام العديدة (...) جزء من النظام الملاهي المكتوب الذي توخاه الإنسان في تدوين اللغة وإن لم تكن جزءاً عضوياً في جهازه اللغوي ولم يكن لها بالتالي ما للحروف من تأثير في نظام التواصل ونسق الخطاب» (د. عبد السلام المسدي)

يبدو الحديث عن الأرقام والأعداد في نص سردي أمراً غريباً يحكم أن النص السردى يقوم أساساً على لغة الحرف، غير أن العودة إلى مفهوم «الحوارية» الباخينزي الذي يربط الجنس الروائي بتطبيقات الكلام وتوَعّه في المجتمع، يصبح السؤال عن حضور الأرقام أمراً مشروعاً إذ ترشح الحياة الحسية بها مما حركها في هذا الزمن العظماء إلى قضاء مشرق قهقياً.

لقد تضاعفت الثورة المعلوماتية والاتصالية مع التفكير المادي واستفحال ثقافة السوق لتؤسس حياة يومية جديدة نطلق عليها بقليل من المجاز عبارة "حياة رقمية".

والحق أن العودة إلى الرواية بصفتها جنسا أدبيا زمنيا يجعل حضور الرقم فيها يكتب مشروعية أخرى، فالرواية تعارض الفنون المكانية كالرسم والنحت وتعد قبل كل شيء فنا زمنيا مثل الموسيقى تماما (٧) ومثل السينما، فنا زمنيا خالصا والزمن لا يقاس إلا رقما.

ويبدو أن عمارة لخصوص كان شديد الوعي بخطورة الرقم في تشكيل الخطاب اليومي، الاجتماعي، من جهة وتشكيل النسيج الروائي من جهة ثانية، إذ نهضت لغة الأرقام في "البق والقرصان" أحد المعزمات الخاصة للرواية، فلم يتردد في إثبات ما يناهز عن المائة رقم وعدد في نصه وخير أن يرسمها رقما لا حرفيا وهذا ما بدفنا إلى تلقيها بصفتها ظاهرة فنية واستراتيجية كتابة.

وتوزع تلك الأرقام والأعداد على كامل النص الروائي الذي تحول أحيانا إلى مقازة كبرى تتدلى من جوانبها بطاقات الأسعار، فالحذاء بـ ٢٥٠٠ دينار "والسروال بـ ١٢٠٠ دينار" والموز بـ ٢٠٠ دينار "والحلى بـ ١٢٠ دينار وزجاجة الريكار بـ ٩٠ دينار والبارابول بـ ٢٥٠٠ دينار والكومبيوتر بـ ٢٥ مليون والطابع البريدي لأفنترا بـ ٧ دنانير ولوسويسرا بـ ٣ دنانير...

تفكس هذه الأرقام والأعداد والأثمان الصورة الاقتصادية للإنسان الجزائري الذي يركض وراء حاجاته اليومية التي تحولت إلى مجموعة من الأرقام حال بينه وبين تليينها واقع الإفلاس والبطالة والأجر الزهيد في أحسن الأحوال.

لقد تحولت تلك الأرقام إلى معجزات للعركة، فالشخصية الروائية تحتاج رقما لتشرب الضمة وتحتاج رقما لترسل رسالة وتحتاج رقما لتشاهد القنوات الفضائية وتحتاج رقما لدخول المبنى حتى تحوّل بدورها إلى رقم متغير أوتوماتيكيا مع كل رغبة وكل حاجة.

كما تبدو الأرقام، أحيانا، في لباس الحلم، مثل حلم حسنيو Pirate الشخصية الرئيسية بالفوز في اللوطو حتى أصبحت حياته رهينة رقم: "خبطة واحدة في اللوطو تكفي وزيادة، تلزمني ٦ أرقام صحيحة بين عشية وضحاها أخرج من الفرقة كما تخرج الروح من البدن المفلول، خروج بلا رجوع" (٧ ص)

إن حالة اليأس التي استعجلت بالإنسان

« لخصوص » كان شديد الوعي بخطورة الرقم في تشكيل الخطاب اليومي الاجتماعي

الجزائري، والعربي عموما، جعلته أسير الأحلام، أحلام الفوز باللوطو بعد أن فشل في تحقيق حاجاته نتيجة إخفاقات الإدارة السياسية في الخروج من الأزمات الاقتصادية من ناحية ومساهمتها في مزيد ترديتها بالتهب والسرقة والرشوة من ناحية أخرى لذلك انفتحت رواية لخصوص على كل الآفات الاجتماعية التي يتخبط فيها الإنسان والمكان: المرض، البطالة، الرشوة، العجز، الاختلاس...

تذكرنا بعض أجواء رواية عمارة لخصوص، برواية التونسي حسن بن عثمان "بروموسبور" (القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي) والتي يظهر فيها عباس (الشخصية الرئيسية) يتوعد أقرباءه بالانتقام منهم إذا ما فاز بالرهان الرياضي ويقرن بن عثمان بوضوح تعاطي هذا الرهان بمسألة تسجيل الموت حين يقول الراوي: "من المفارقات الغريبة أن عباس حين تبني فلسفة تسجيل الموت صار شغوفا بتعاطي الرهان الرياضي على مقابلات كرة القدم، التي تمقد دوريا، كل أسبوع وتسمى "بروموسبور" (٨).

إن ارتباط الإنسان بالقمار والرهان يشي بأنه انسحب من الحياة السوية التي يؤثتها الفعل والإرادة ليدخل مثل حسنيو P... rate في منطق اللاسمنى واللاجدى في مجتمع عاطل وتزداد أزمة حسنيو حين يعلم أنه مهدد بفقدان وظيفته في La grande poste ومن ثم تحول الرهان على الوهم والاستقالة من الحياة الرهان الوحيد، فالمجتمع يعلن إفلاسه بتقريبه "للمنحسين" و"المزولين" والإرهابيين والشاذين، وتعلن الإدارات والصناعة إفلاسها بتسريع عمالها، لتنهض أرقام اللوطو السحرية المنقذ الوحيد للإنسان في مجتمع يروح تحت فساد النظام والإدارة.

أما التماظهر الثالث للغة الأرقام والأعداد فهو في تلك العمليات الرياضية التي احتضنتها النص الروائي،

حيث أقدم عمارة لخصوص في روايته مجموعة من عمليات الضرب والقسمة كنا نحسب أن ليس لها مكان إلا في مؤلفات الرياضيات والهندسة، غير أننا بعد أن أقمنا النظر فيها وجدناها تخترق حياة الشخصية الروائية في كل تفاصيلها، إذ حددت تلك العمليات الحسابية علاقات حسنيو ال Pirate باله وبالعائلة وبالمكان وبنفسه وعمره، فعندما كان حسنيو يركب التاكسي متجها إلى مليكة البلوندا: فتاة المبغى، تدخل المتلحي، الذي يركب معه السيارة، متحدنا عن عقوبة الزاني قائلا: "الزانية والزاني يجدد كل منهما مائة جلدة..." (١٦ ص).

حول حسنيو بسرعة، قول المتلحي إلى عملية حسابية ساخرة: "لم يكتف بشتمى ولعني، الآن يحاول ببرودة قتل جلد، مائة جلدة للمرة الواحدة، هذا كثير... كثير جدا. أشحال من مرة ضاجعت مليكة البلوندا؟ العملية بسيطة جدا، أربع مرات في الشهر ١٢٠٠ - ١٢٠٠ جلدة سنويا، الحصىلة ثقيلة جدا، هل سيتحمل جسمي الهزيل كل هذا الجلد؟ المفاتورة غالبية جدا" (ص ١٦-١٧).

ويختلق حسنيو الخلاص بالسرعة نفسها، وبعملية رياضية افتراضية ولكن، واضح هذا؟ (٩ يوم الحساب لم يعن بعد، القيامه لم تقم (ص ١٧).

لقد استحال الخطاب الديني والمقاب الإلهي إلى رقم، وإن كان يوم القيامه فعلا يوما رقميا بامتياز حتى سُمي بـ يوم الحساب، "أليس في ذلك اليوم ستجرى أكبر عمليات الحساب الممكنة (جمع وطرح وقسمة...) ومن عمل مثقال ذرة خيرا يره ومن عمل مثقال ذرة شرا يره".

أما عملية القسمة التي ختمها حسنيو ال Pirate حول مناه في بيت العائلة فتبدو عملية حسابية ساخرة وخاسرة مثل الأولى: "غرفة نوم ثلاث أمتار، مترين، مطبخ مترين، مترين، مرحاض متر، متر، هذا البيت بصحح القبور وليس ملكي الخاص، على افتراض أن أخواتي البنات فريدة ونعمية وفتحية سيبتازلن على نصيبهن في التركة، فإن مساحة البيت ستقسم على خمسة، ١١ متر مربع ÷ ٥ عندئذ سيكون نصيبي مترين وعشرين سنتيمتر" (ص ٦٨).

كشفت عملية القسمة هذه عن حالة

لغات العلوم الصحيحة.
١٣.٢ لأجنبي والهجني :

تباغتنا ثنائية اللسان في البق والقرصان " ونحن بدد على عتبات النص، فبينما كتب على الغلاف الأول اسم الكاتب وعنوان النص وجنسه الأدبي بلغة عربية -عمارة لخصوص البق والقرصان، رواية- يقدم لنا وجه الغلاف الثاني مادة الغلاف الأول باللغة الإيطالية -Amara Lak...LE C...MC...hous...LE P...RATA.Romanzo...ما إن نفتح الكتاب حتى تأتينا المفاجأة الثانية، حيث احتوى الكتاب على النص العربي وترجمته الإيطالية مما في طبعته الأولى.

لن طباعة نص واحد في لغتين يطرح عدة أسئلة منها : كيف سينظر المتلقي الإيطالي الذي لا يتقن العربية إلى النص العربي ؟ وكيف سينظر المتلقي العربي الجاهل بخصائص اللغة الإيطالية إلى الترجمة الإيطالية للنص ؟ ومن جهة أخرى، كيف سيتعامل الإيطالي العارف باللغة العربية مع الترجمة الإيطالية والعكس صحيح ؟

نعتقد أن الصنف الأول أو أحادي اللغة الإيطالي أو العربي سينظر إلى النص الآخر بصفتة رموزاً لسانية جوهراً أو أيقونة مبهمه ومع ذلك فهي المسألة شيء من الغائبة والمعرفة بشكل اللغة وهندستها وإن كانت الدرجة الصفر للمعرفة.

أما الصنف الثاني وهو العارف باللغتين فسيمهد إلى المقارنة بين النصين والبحث عن مدى كفاءة المترجم في نقل النص الأصلي ومناخاته إلى الإيطالية وفي ذلك هائدة كبرى.

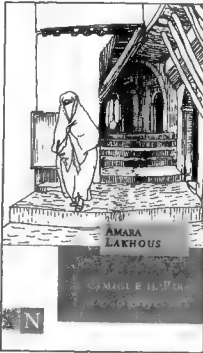
وتؤكد نصية نصية أخرى تلك الثنائية اللسانية لنص عمارة لخصوص وهي عتبة التصدير، حيث اختار الروائي أن يصدر روايته بنصين واحد فرنسي للفيلسوف ورائد التفكير جاك داريدا والثاني عربي، حديث نوي للرسول محمد :

Le symbole ? Un grand que, un...e holocaust...ncend...n où nous jet...brûler tout enf ons, avec toute notre...ter re, nos noms, les let...mémo ts ob...tres, les photos, les pet ches, etc....jets, les clés, les fet da....Jacques Derr

اشحال من دقيقة ؟ اشحال من ثانية ؟ لا أقوى على الحساب (...) أريد أن أرقد، النوم هو الدواء " (ص ١٠٨).

هكذا تلفت الرواية على نفسها لتعود إلى الفصحية الأولى؛ بلوغ حسنيو Pirate من الأربعين وهو بعد يتقلب في عزوبيته وفقره ومهذّب بالطرد، وحيداً يتبدل في عزلة المدينة، وكوابيسه المرعبة.

ولا يغوتنا، هنا، أن نذكر برواية "معركة الزقاق" (٩) لرشيد بوجردة الذي أقحم فيها جملة من المعادلات الرياضية



الصعبة التي بقيت عند عدد كبير من النقاد مجرد طلاس لم يتمكّنوا من فكها. في حين أن ما وظفه عمارة لخصوص يبدو جزءاً مهماً من نسج النص ويمكن فكّه شفرته وكشف دلالته دون أن يكون المتلقي في حاجة إلى مفاير رياضية معقدة، لأنّ الروائي إنما كان يتقرّب باستدعائه تلك العمليات الرياضية، من حركة المجتمع وأنماط تفكير الأفراد داخله إذ "في الرواية. كما يقول باختين، الإنسان هو أساميا، إنسان يتكلم، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأميل، ولغتها الخاصة" (١٠) لذلك فهي لا تتردد في تشكيل نسجها من كرنفالية الشارع مثلما لا تتردد في الاستعواذ على خطابات الأجناس الأدبية الأخرى على

الاختراق التي تعيشها الشخصية الروائية فالفضاء الذي تمتلكه، فعلاً، في الدنيا لا يختلف عن فضاء الأخرى. كلاهما قبر ومن ثم فهي تعيش آخرتها في دنياها.

أما العملية الحسائية الثالثة فهي أكثر العمليات درامية ويتمثل موضوعها في برنامج إعادة الأم كما خطط له سليمان شقيق حسنيو. قدّم سليمان اقتراحه، التكفل بالعجز بالتتابع ١٢ شهراً تقسم على ثمانية، ٣٦٥ ÷ ٨ عمله كمحاسب في السونطراك مكانه من إجراء القسمة بسرعة فائقة، وقال كل واحد يتكفل بالمعجز ٥ يوماً في السنة حتى... (ص ٤١).

فضحت هذه العملية مدى تغلغل التفكير الرقمي المادي في بنية المجتمع الجزائري حتى من المصالحات الأكثر حميمية، المصالحات الأسرية، وتزيد زلة اللسان "حتى... من تعميق الشرح الذي أصاب العلاقات الدودية، فكاننا بالابن سليمان ينتظر موت أمه مريضة المكرب وضغط الدم والروماتيزم ليتخلص من عبء فقير، وهو الأمر الذي جعله يراجع القسمة من جديد ١٢ شهراً ٦٠ ÷.

هكذا تكون الأرقام قد أجهزت على بنية المجتمع وعلى ألق تضامليه لتجعله مجتمعاً رقمياً، تجارياً، انتهزاً، وأفرغته من مضامينه الروحانية والعقدية والحضارية لتحوّله إلى تجمّعات وحشيّة بدائية تركز وراء الخبز المدّم والتنازل المرهني، وهذه في الحقيقة ليست صورة المجتمع الجزائري فقط بل هي صورة نموذجية للمجتمعات العربية مشرقاً ومغرباً، تلك المجتمعات التي استقلت من الفصل الحضاري المنتج وانقلبت إلى مجتمعات استهلاكية تنفّر لها الأمية وتعيش على حافة الدنيا تمخّج ذاكرها الخاوية.

يغتم عمارة لخصوص عملياته الحسائية بعملية العصر المكسوك في طوابير الانتظار، عمر بلا معنى ولا طعم : "أنت وحيد يا مسكين، وحيد كاليت في القبر، فلتبدا رحلتك مع الدموع، الدموع وقية لأمثالك التمساء، عشت في هذا العالم... في هذه الدنيا أربعين عام ٤٠. ١٢. ٤٠ حسبنا أحسب، ٤٨٠ شهر، اشحال من يوم ؟ اشحال من أسبوع ؟ اشحال من ساعة ؟

Pirate. لقد كان هذا الصوت بمثابة إعلان الطوارئ أو صوت صفارات الإنذار وكان اكتشاف حسينو لسنه كمن اكتشف قنبلة في فراشه : ٢٩ فبراير، ٢٩ فبراير... عيد ميلادي، عيد ميلادي الأربعين ! اليوم بلغت الأربعين، مستحيل... مستحيل... مستحيل... فبراير ٢٩ فبراير ! مستحيل...، في فبراير الأخير كان عمري ٣٦ عاماً ٢٩ فبراير.. لا يتكرر كل عام، أريد أن أبقي، لن أبقي هنا، إلى وين ١٩ لا أعرف، لن أبقي في هذا المكان لحظة، إنني أختنق... (ص ١٠٤)

وفي الرواية أشكال أخرى للمحاكاة الصوتية مدارها القهقهات المحسومة والغثيان والتألم... ونشي كل تلك المقاطع الصوتية بالفضاء المتوتر الذي تتحرك داخله الشخصية، وتخدم تلك المقاطع الخطاب الروائي الذي نهض على التداعي الحر ولغة الهذيان والكوايس، ويمكن قراءة تلك المقاطع من وجهة نظر جمالية باعتبارها إحدى استراتيجيات التجريب التي التفت إليها عمارة لخص ليشكل فضاء نصّه وهذا ما تؤكد ظاهرة لغوية أخرى هي لغة التقطيع،

٥. لغة التقطيع :

إن التقطيع أعلق بالنثر منه بالشعر وهذا ما يؤكد أراغون حين يقول : الشعر هو ما لا تقطيع فيه وكل ما فيه تقطيع هو من النثر (١٣)، والحق أن العرب لم يرفضوا التقطيع إلا متأخراً فهو ليس جزءاً أصيلاً من ثقافتهم، تلك الثقافة التي تبدو ثقافة شمعية أكثر منها ثقافة نثرية، ثقافة مشافهة لا ثقافة تدوين، وحتى عندما نزل القرآن فقد نزل منجّماً وعندما دون لم تكن جملة منقطّة تقطيعاً لغوياً بل مقسّمة إلى آيات وسور بزموز خاصة مثل الدائرة المحلاة والأرقام التي تتوسطها مشيرة تارة إلى رقم الآية وطوراً إلى بداية الأجزاء والأحزاب. ومن ثم فالنقطيع شكل واحد على اللغة العربية وليس نابعا من صلبها .

ولعل هذا ما دفع بعض الروائيين المنشغلين بالتراث السريدي القديم إلى التخلّي عن التقطيع ولو جزئياً مثل الروائي حبيب السائح في روايته " تلك المحبة " التي عاد فيها إلى الجملة العربية المنوّرة.

أمّا عمارة لخص فقد اعتمد في روايته "البقي والقرصان" تقطيعاً سريعاً من خلال الجملة القصيرة وهذا ما أضفى على الرواية إيقاعاً سريعاً أشبه بصوت القطار على السكة أو بالحركة المجنونة في شوارع المدن المكتظة، ضاف الشخصية المشوّشة ذهنياً والتي تستقبل صباحها بعد رحلة ليالية مع الكوايس تدفع إلى الحياة بعشرات المهمّات والواجبات وعشرات الأمانى والأحلام، ويذكرنا وقوف الزاوي عند تفاصيل التفاصيل بنصوص رواد الرواية الجديدة في فرنسا وخاصة آل روب غريبي الذي ينشل بنقل تفاصيل يومياته تافهة شبيهة بما يقدمه الراوي في رواية عمارة لخص حين ينشل بحركات حسينو وحاجاته اليومية كاستحمامه وحيرته أمام ملبسه ونقل أسرار المشتريات، وكل ذلك في إيقاع سريع تؤكد تلك الجملة القصيرة الخالية من "الفاصلة"، ويمكننا أن نلاحظ هذا التأثير بإيقاع الرواية الجديدة عند صنع الله إبراهيم وخاصة في روايته "أمريكا لي" .

أمّا الظاهرة الثانية للتقطيع فهي حشد مجموعة لا متناهية من نقاط التعجب والاستفهام (!!!!!!، ؟؟؟؟) وتعكس تلك النقاط حجم الحيرة التي يعيشها حسينو والمواطن الجزائري عامة في فضاء أصبح عصياً على الفهم، فلا أحد يعرف سبباً ولا معنى لانهايار اقتصاد دولة نفطية. وتكثر حزم نقاط التعجب والاستفهام أثناء الحوار مما يمكن حجم المسافة التي تفصل بين الأنا والآخر في ذلك المجتمع الذي دخل حالة كافكاوية يصعب فيها التواصل، فكل فرد فيه يتحدث لغة لا يفهمها غيره، واحد يتحدث لغة الحرام وآخر يتحدث لغة الأرقام وتنشط تلك الحزم الاستفهامية والتعجبية في الجزء الأخير من الرواية الذي أدخلنا عالم الكوايس المبهمة.

ونجد ظاهرة أخرى للتقطيع تتمثل في النقاط المتتالية (.....) وتظهر هذه النقاط على امتداد الرواية ولكنها تنشط في مقاطع معينة مشيرة إلى مادة الصلاة و إلى تركز هذا المقطع خمسة مرات بعدد الصلوات في اليوم : "الله أكبر، الحمد لله رب العالمين، الرحمان الرحيم ملك يوم الدين

السلام عليكم ورحمة الله،

السلام عليكم ورحمة وبركاته (انظر ص ص ٥٧، ٦٢، ٧٤)

يمكن قراءة هذا التقطيع في مستويات عديدة فيحسبنا من ناحية إلى أن كل صفحة هي عبارة عن مشهد (١٤) كما يقول ميشونيك وهذا ما يحول ذلك المقطع بنفاذه المتتالية إلى شكل أيقوني دال على الصلاة. ومن ناحية أخرى يشير ذلك المقطع إلى أن كل صفحة هي عبارة عن إيقاع (١٥) فنلتفت من خلال تلك المقاطع إلى زمن القصة في مقابل زمن الأحداث، فزمن القصة أقل بكثير من زمن الأحداث حيث يُخزل زمن الصلاة في تلك النقاط المتتالية التي يسبحها الملقى مسحاً بصريا في لحظات ويقفز عليها القارئ المستعجل بعد أن يكون قد حلّ مشرفتها منذ اللقاء الأول. وترتبط هذه المقاطع ارتباطاً وثيقاً بشكل آخر من اللغة المستخدمة في الرواية، لغة المقدّس.

٦. لغة المقدّس لبناء المقدّس :

ترشّع رواية "البقي والقرصان" بعشرات النصوص الدينية : سور وآيات قرآنية وأحاديث نبوية، أذان وأدعية وإتهالات... وتعتمد الروائي عمارة لخص تقطيع النهر الخطي لهذه النصوص خلافاً لتلك الأغاني الشعبية التي ميزها بنهر خطي كبير، فكيف نقرأ هذه المفاصلة في التشكيل البصري لكل من المقاصات القرآنية والمقاصات الغنائية ؟

يخطر لنا أن التفخيم الخطي للمقاصد قد يكون تكريماً وتقديساً له، فالزاوي يقدم الأغنية باعتبارها نتاجاً ثقافياً نموذجياً، ومن ثم فقد أضفى هذا التفخيم على المقدّس قدسية من خلال عشق حسينو Pirate! لأغاني الراي، هذا الفن الذي هاجمه المحافظون واعتبروه فناً فاسقاً يحرّض الشباب على الخطيئة وارتكاب الكبائر.

ولكن هل تفخيب حدود النص الديني بتوحيد نبر خطه مع الخط الذي كتب به السرد والحوار يعن من قدسية هذا النص ؟

تبقى هذه الملاحظة معلقة ! غير أننا يمكن أن نجد لها ما يستندوا لواجبنا تلك المقاصات الدينية وبحثنا في طرق

اشتغالها حيث تبدو طريقة عرض مادة الصلاة، التي سبق أن نظرنا فيها، طريقة مستغزة للمسلمين وخاصة المتشددين منهم. ذلك أن الروائي يقطع النص القرآني ليضع النقط المتتالية، وقطع تلاوة القرآن أو قراءته يعتبر أمراً مكروهاً.

وتنهض تلك المشاهد التي ربطت فيها الشخصية الروائية بين النص الديني والمحرمات ليدلأ آخر على نية تدنيس المقدس أو التوصل بالمقدس لبناء المدنس. فكلما نهض حسينو Pirate من نومه إلا واستمع من الشيطان وتلا سوراً من القرآن حتى لو كان سيأخذ طريقه إلى المبنى. مثلما فعل يوم ٢٧ فبراير الذي خصصه لزيارة فتاة المبنى مليكة البلوندا، ويتعرف، في موضع آخر، بالنص الديني من وظائفه المولومة ومن فضائه الخاص (صلاة الاستسقاء مثلاً) إلى التكثير في القمار فتبدو الصورة كاريكاتورية لرجل يصلي ويدعو الله من أجل الفوز باللوطو ضمن جماعة تصلي صلاة الاستسقاء من أجل أن يدفع عنها ريبها الجفاف ويرزقها بالفتى، لكن يبدو أن حسينو اختصر اندمصاصه في طلب المال مباشرة إذ هو ضالته مبعها.

صليت مع المصلين في الشهر المنصرم صلاة الاستسقاء، لكن نيتي لم تكن صادقة إذ تحينت فرصة الدعاء لأشتكي إلى الله حظي التيسر في اللوطو، توصلت وتضربت إليه أن يهب لي التوفيق كي أحصل على أرقام صحيحة... (ص ١٠).

تنهض شخصية حسينو Pirate شخصية مركبة يتجاذبها المقدس من ناحية والمدنس من ناحية أخرى، فهو يصلي منذ نموه أطفالاً ولا يكف عن تلاوة القرآن والدعاء والاستغفار والاستعاذة من الشيطان ولكنه، في المقابل، يرتكب كل الكبائر (الزنى والقمار والخمر).

وليس حسينو Pirate الشخصية الروائية الوحيدة التي كانت تحمل الشيء وضده (المقدس والمدنس) ف"الحاجة فضيلة" مثلاً زارت بيت الله وقبر الرسول أكثر من مرة ولا نفوتها صلاة ولا تفارق الآيات القرآنية لسانها غير أنها حولت بيتها إلى مبنى تشغل فيه العاهرات معتبرة نفسها منقاداً رجحماً.

لقد انصرف الخطاب الديني عن أداء وظائفه التقليدية ليصبح أداة من أدوات الريح غير المشروع وارتكاب الكبائر

والخطايا، وهذه الصورة التي يقدمها عمارة لخص للإسلام هي صورة رمزية لراهن الإسلام في الجزائر وفي العالم حيث انقلب الإسلام في أيدي الجبهة والمتطرفين إلى واجهة يتدارى خلفها المتحرفون. وما حسينو Pirate إلا صورة لذلك الإنسان العربي المسحوق الذي لم يعد يميز بين ذلك الركام الختاي في ظل تلك التناقضات الكبرى التي تمر بها الأمة، فتحوّل إلى شخصية ممسدة تقف حائرة في مفترق طرق لا تدري أين تتجه، فيمّر الزمن ويسرق عصرها وهي بعد في مكانها تدور على أحزائها معصوبة العينين مثل جمل الساقية.

هكذا كانت اللغة في "البق والقرصان"، لغة حية بانفتاحها على لغة الحياة اليومية وحية بتوقعها اللساني وحضورها البصري وتشكلها السيميائي وضربها اشتغالها داخل النص في مستوييه الفني والدلالي، حتى يتنزغ روائيته بجدارة ويثبت أن صاحبه يمتلك من المؤهلات ما يمكنه من أن يجتحر لنفسه مكانة في المشهد الروائي الجزائري والعربي. وهذا ما أكدته نصه الروائي الثاني كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ الذي أدخل للرواية العربية الجزائرية مناحات جديدة قد تساهم في انتشالها من محنتها الفنية وتضخ فيها دماء جديدة باستلها المعاصرة.

ويبدو أن عمارة لخص قد اختار طريقاً صعبة للانتشار العالمي من خلال تورطه في المشهد الثقافي الإيطالي باحثاً ومبدعاً، فهل ستغري تجربته الروائي المخاري فينعتق من أسر اللغة الفرنسية والفضاء الباريسي ليلج أرض امبرتو ايكو ويرضع من الذئبة؟

وهل سينجو بسهولة من عضها؟ أسئلة أجابت عن بعض جوانبها رواية عمارة لخص الجديدة كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟.

هوامش:

عمارة لخص، كاتب جزائري من مواليد الجزائر العاصمة عام ١٩٧٠ خريج معهد الفلسفة بقم في إيطاليا منذ سنة ١٩٩٥، ناقش رسالة ماجستير وبعد الآن رسالة دكتوراه في الأنثروبولوجيا، يشرف

على مجموعة بحث (جسور، عرب المتوسط) التي تدرس مشاكل المنطقة العربية المتوسطة، كانت له تجربة إذاعية في الجزائر قبل أن يهاجر إلى إيطاليا، يكتب الرواية، والمقالة باللغتين الإيطالية والعربية، ينشغل بوكالة الأنباء الإيطالية ADNKRONS، صدر له في الرواية :

البق والقرصان، دار اولام - AR-LEM، روما، إيطاليا، ١٩٩٩.
كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢.

١- عمارة لخص: الهوية والهوى (الهوية الإسلامية والهوية العربية من منظور أنثروبولوجي)، مجلة الاختلاف، العدد ٢٢، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ٥٦.

٢- المرجع نفسه، ص ٥٥.
٣- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد بريدة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧، ص ٣٣.

٤- المرجع نفسه، ص ٥٩.
٥- المرجع نفسه، ص ٧٨.
٦- انظر عمارة لخص: الهوية والهوى، ص ٥٦.

٧- Roland Bourneuf, Réal vers du Ro...Ouellet, L'un s 1998,...man, CERES, Tun p. 146

٨- حسن بن عثمان: بروسوبور، تونس ١٩٩٨، ص ١٥.

٩- انظر رشيد بوجدر: معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص ١٢ و ٢٩.

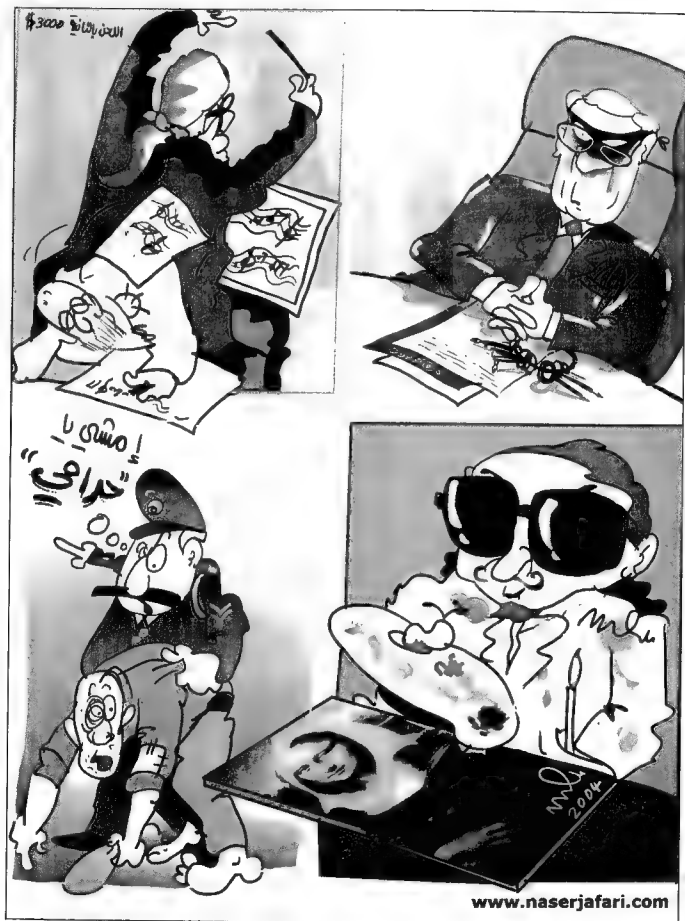
١٠- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ٨٩.

١١- حسن بصرى بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ٥٢.

١٢- ميغال انخل أستورياس: السيد الرئيس، ترجمة ماهر البطوطي، دار الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٧.

C. ...H. MESHONN que du rythme, Anthro...e...Cr que du lan...stor...e h...polog er, 1982p300, 13...gage, Verd

١٤- المرجع نفسه، ص ٣٠٢.
١٥- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



وعجى الواقع .. وعجى الشعر أو بعض من تجليات الوصل والوصل في شعر عبد الرقيق جواهري

محمد بودويك - المغرب



عبد الرقيق جواهري

في البدء أقول: انني أعني أن هذه المقاربة ليست كافية لإبراز منطلقات وتحولات ومرحلات وانعطافة مشروع عبد الرقيق جواهري الشعري الوارف الذي ما انفك يتشدد ويتسيد المشهد الثقافي المغربي منذ أمد مديد وحفل بالبناء والهدم، وبالإيجاب والسلب، سياسياً واجتماعياً، وبالتجديد والتجديد والاحتراق ثقافياً وإبداعياً، ذلك لأن تجربة الشاعر جواهري الشعرية وسيمية

ورحبية وعميقة يتعمد فيها الأفقي بالشاقولي على مستوى الكتابة، أي على مستوى بنى الفصل والوصل كتمظهر بلاغي باعتبارها إحدى التجليات السطحية / العميقة لانسجام الخطاب، واتساق مفصله، ويرتسم على أديمها وفي قرارتها، دم الشاعر ودم الشخص الذي سأل غزيراً منذ ١٩٦٧ تحديداً إلى يوم الناس هذا، أن الشعر، الشعر الأصيل طبعاً، هو على الدوام، أحد الد خصوم أولئك الذين يحيكون الشر. ولست أذكر من قال: «أن القصائد مثل الناس لها حيواتها وأقدارها الخاصة، وأجديني - منذ البدء - أقول في شعر عبد الرقيق جواهري ما قاله فيبتامي في شعر مواطنه الشاعر الكبير «توخيو»:

«مثل ينسوع أزيق من الماء المذنب الشفاف يأتي شعره إلى القاري بأفكار ومشاعر .. وعند وصوله إلى القلوب الإنسانية، يشعلها إلى الأبد، مائلاً إياها بعبير لندي».

ذلك لأن جواهري أدرك حركة الأسئلة: أسئلة الواقع وأسئلة الشعر، واعتبر أنه لا مندوحة للشاعر من الارتباط عضوياً بواقع وطنه، وبخاصة إذا كان هذا الواقع مختلاً، وما يمليه هذا الارتباط من توصيل الرسالة الشعرية إلى المتلقي في مساق لا يقطع من الوضوح دونما تضحية بجوهر الشعر، وتلك اعتقد مشكلة وأوص

مسألة يعانيها الشاعر، ويتسخطها الناقد النبيه في حالة اضطراب الدلاء «ففي الشعر تكون المواطف الشخصية العميقة كقاعدة مرتبطة بشكل لا فكاك له مع المشكلات الاجتماعية والأحداث البارزة، وموضوعة على خلفية حياة الشعب بكامله كما يقول نيكولاي نيكولين.

ان وعي الواقع كمعيش ومشخص علائقي وحياتي، وعي الشعر كممارسة نصية جمالية، هو ما حدا بجواهري أن يقول في معرض شهادته عن تجربته الشعرية ما يلي:

(أرى الشعر أداة للتغيير في معركة الشعب من أجل الاشتراكية، ويتمعن على تلك الأداة نفسها أن تتغير) «شهادات الشعراء: ظاهرة الشعر المااصر في المغرب» محمد بنيس.

وأزعم أن المقبوس التالي من نص «حفريات في ذاكرة رجل اسمه ميموده» الوارد في الديوان الموسوم بـ «شيء كالظل» فضلاً عن الشهادة الآتية، يشكل مفتاحاً لولوج فضاء التجربة الشعرية الجواهري. ويكاد المقبوس يلخص عنوان مقارنتي:

«وعى الواقع .. وعى الشعر» فلتأمل:

أن تكتب
سيتة تلك العادة
لكن..
أجمل سيطرة في العالم أن تكتب.
أن تكتب

لجنة

لكن

أجمل لجنة

أن تلمن نفسك.

موت

لكن

أجمل موت أن تسعى نحو الموت

ولا يسعى الموت إليك.

مسعود يمض

أجمل لجنة سيطرة

أجمل لجنة

مسعود يمض موته

مسعود يفرغ ما في الرأس وما في

القلب

هذي الريشة تلعب أم تبكي

ذاكرة سودة على جسد أبيض

فتمال لتلذذ ذاكرة في رغبة هذا

الكون الأملس

تتناول أشلاء اللفة ولا تعب..

يشتمل الوطن الصغير والوطن

الكبير، فيزداد الشاعر غراماً (قصيدة

مراكش)، ويتكسر الحلم على حافة

تتوه حد بتعبير شعري، فينمو ألم

الشاعر، وترتفع نباحته السوداء

مجلجة، مسمية الأشياء بأسمائها،

تدفع الرمز لحظة إلى الظل لتقول

الواقع كما هو أو كما يمه الشاعر

شعرياً، مخففاً من أفعال المساحيق

ووزخف البلاغة، حاداً موجعاً يكاد

يبعث على اليأس والحبوط التام:

قال: فغير طعم الأتاي

فقلت: فغير طعم الوطن - (الوردة

العاشرة)

وهي مكان آخر من نفس النص

يقول الشاعر:

- ما عاد يا صاحبي الحلم يبهجنا

فتلتنا نيازكة

لم يمد في القيثار غير احتراق

النغم

في ديوان جواهري الأول «وشم في

الكف» الصادر عام ١٩٨٠ عن دار ابن

رشد، تشریح لمرحلة سودة قائمة

مغربيّاً وعروبيّاً، زواج الشاعر، وهو

يقرأها ويتقراها ويندمج فيها فاعلاً

جسد الرفع جواهي



ومنفصلاً بين هجين وهاجسين: هم وهاجس الواقع المختل والإنسان انتقور. وهم وهاجس التعبير الشعري، وفي أثنائهما قلق التميز والإضافة إلى المتن الشعري المغربي الذي شرع يختلط له طريق التحديث والتجديد على مستوى الشكل. كما على مستوى المحتوى الذي انحاز إلى المغوين، إبان الستينيات، على الرغم من أن القصيدة الشعرية الستينية في المغرب لم تراكم خبرة متطورة في الأساليب الجمالية، وإن شهدت جميعها - وعلى تفاوت محسوب من التفاعل والامتصاص - هجرة نصوص السباب والبياتي وصلاح عبدالصبور وخليل حاوي. في الفترة اياها، حدث تطور في شعر جواهري انتقل فيه من الشكل العمودي إلى الشكل الجديد وتحديدًا بعد هزيمة الأنظمة العربية عام ١٩٦٧. ويرجع هذا التطور إلى عدة عوامل، يأتي في مقدمتها - كما الحنا - التأثر بالحركة الشعرية الجديدة في المشرق، والحركة الداخلية محلياً عبر مجلة «أقلام» المغربية. يقول الشاعر محمد بنيس في هذا الصدد، بعد أن يتحدث عن احساس بعض الشعراء بضرورة القطيعة مع البنية الإقصائية التقليدية في الثلاثينيات من القرن الماضي: (ولكن الانطلاقة الجماعية والحاسمة لم تتأكد إلا مع الستينيات وخاصة مع ظهور مجلة «أقلام». غير أن هذه البدايات على قوتها وجماعيتها شهدت حالات من التذبذب والت تردد في الممارسة الشعرية المعاصرة). محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب).

ومن هذه القطيعة مع الشكل التقليدي، يقول الشاعر عبدالرفع جواهري: (وقد تخلصت فيها من الشكل التقليدي، وبقيت محتفظاً بالتعملة فقط، كوحدة موسيقية تحكم في عديدها حسب الموقف الشعري، والانفعالات النفسية التي يتطلّبها ذلك (الموقف).

إن هاجس نقل الواقع إلى الشعر، ونقل الشعر إلى الواقع، ظل حاوياً في كتابة جواهري وميثوياً في النسيج

باهرة سمت بقضية شهيد مغربي إلى مثال مطلق على جناحي الخيال الوفا والوجدان الملتهب، والشعر البديع. ويستمر هذا الدين ناشراً طله على مفاصل باقي النصوص الشعرية في (وشم في الكف) على الرغم من نشوء الإيديولوجيا على حساب الشعر في بعض المقاطع ضمن بعض النصوص. وهي من القلة بحيث لا تشكل منحنى أسلوبياً ضارباً أو خطاباً شعرياً مؤدجاً ومهيئاً. علينا أن نستحضر الأطار التاريخي والصياق المحلي اللذين اكتبت فيهما نصوص الديوان حتى نأمن منزلق الإسقاط... والتعامل النقدي.

ذلك أن انسراب الخطاب أو الموقف الإيديولوجي إلى الشعر، لم يكن في المحصلة الأخيرة، سوى انسراب سؤال الرحلة بكل زخمها إليه، فضلاً عن أنه الجامع المشترك بين النصوص الشعرية المغربية أياً، بله المغربية طراً. وإذا كانت مواكبة الشاعر واستدخاله للسؤالين السياسي والشعري قاضين ومركوزين في أعطاف نصوصه، ك (فارس في حجم طلقة من البارود، المهداة إلى الشهيد عمر بن جلون - وقال البحر، المهداة إلى شهيدة مغربية - والأيام تشتت - وأبيات من الحيطان - وأشعار من المدينة القديمة - وحائط الأسرار - ووشم في الكف - وغيرها..)، فإن الهم القومي كان في صلب هذه المواكبة والاستدخال، وفي صميم ذلك الاحتراق والحريق، وفي الرأس منه: القضية الفلسطينية التي كرس لها الشاعر دمه الشعري، وانتماءه العربي المتجذر، بدءاً من «الرز ينهض تحت كوفية فلسطينية» و «جسر الدماء» و «الأزهار تثبت في الدنق، أول مقطع في قصيدة: «أشعار من المدينة القديمة» إلى نصوص ديوانه الثنائي «شم كالظل»، وأعني بها نصوص: «التشيد البيروتي» و «الوليدة» و «زهرة سرية على صدر قاسيون».. إلخ .. إلخ.

والى ذلك، فالقارىء لهذه التجربة الشعرية الممتدة والأصيل، يقف على أن اللون الأساس في القصائد التي

الشعري يغذيها وهي إيديولوجي ووعي جمالي باندغام وتصناد. والشاهد على ذلك - تمثيلاً - قول جواهري رثاء الشهيد محمد كرنية عام ٧٩، مستقراً عناصر الطبيعة وعناصر الشعر في آن:

- تقول المصافير في يده رفرفت زهرة.

فاطلقها في الفضاء
فتلارت وأرخت إلى الريح أجنحة
العنديل

على كتف البحر حطت
قال لها البحر: هذي مكان ذاتي
أدخلها

إلى وطن أخضر
بدون زمان

إلى زمن أخضر
بدون وطن

إلى أن يقول: تقول المصافير: في يده رفرفت زهرة ثانية

تقول الحدائق: في يده رفرفت زهرة ثالثة

تقول العشيات: في يده رفرفت زهرة رابعة

تقول الضفاف:

وها قد تولد في يده الأقحوان
شحارير طارت

وداهمت الشمس بالأجنحة.

وهذا المقطع المختار من قصيدة «أها السيف هاك دمي» من ديوان (وشم في الكف) يشي بمقدرة شعرية

كرست للوطن والقضية / القضايا القومية، هو لحن ماساوي ضاح بالسواد والحزن، وأن اللغة مسنونة أو مشذبة تتشعر بالدم، فسالمد عنوان مرحلة. وميمس عقود، كما لا نحتاج إلى تبیین. ولقد أحصيت ما يفیض على إحدى

وستین (٦١) ملفوظة «دم» بعینها وضمن حقلها الدلالي الذي تحیل علیه، في دیوان «وشم في الكف» وحده. وسيستمر ورودها وتردها في أطواء دیوانه التميز: «شيء كالظل» سبماً وثلاثین مرة (٢٧). والمفوضط إياه یؤثر في الیده والختام على وعی الشاعر الحاد بفداحة القتل والظهر مجازاً وحقیقة، وانتصابه شاهداً بعقدتي قلبه الواسعتین اللتین لا ترمشان ولا تطرفان لحظة، على وطن نكل بابناؤه الشرهه .. وطن القسمس الجسد والكواسج .. الوطن المر: لنقرأ الشاهد في «الوردة العاشرة» وفي «ممر النخيل» و «مراكش» و «نشدید صغیر لأطفال یوم السبت» حیث الإجهاز على القبریات الصغیره وعلى الأجنحة اللتی یتفسس فیها الربیع بتعبیر الشاعر. وفي النص الیونیوری الذکی «الحمار» حیث یصمر علی ظهر راکبه برعدة أخرى، وفي «قصر أصغر من دمة» حیث السکین مفروسة إلى النصل.. والنهاية عامة وشاملة:

- إني أسمع أجراس الدمع
صوت سقوط الدمة في كأس
الشاى
أسمع نجماً یتکسر
شجراً یبکی

وتکشف هذه التویمات المختلفة من ناحية أخرى، على الإحساس الفاجع بالمعجز الفردي والخبیة الجماعية الفادحة، «لقد استطاع شاعرنا بهرقه حقیقته وصیافة غنائية حارة، أن یجسد هذه الممانی على نحو قوي متمیز، كما استطاعت تلك القصائد، قصائد الوطن، المتسرعة بالوعي الإنسانی الشامل، والفنیه بالإیماءات الموحیه أن تضع أیدینا بالفضل على المحک الحقیقی: بین ما هو إبداع أصیل متدفق، وما هو شائیه بالغ الافتعال والاصطناع». إلى جانب الشعر، إذن، یقوم السؤال السیاسی لا الشعر السیاسی الذي یسمیه إلى الدور الفضل للشعر، السؤال

الذي «یخلخل وأقام خرافاً عجائبیاً في خرافته.. واقعاً له ثقل الهزلة / المساة ، بتعبیر محمد برادة. من أعماق هذا الواقع، یصوغ جواهری الأسئلة والصور والحوارات، لیظهر لنا شیئاً لا واقعياً، قابلاً للنحل.. قابلاً لكل الاحتمالات .. قابلاً للآمل:

- يا راحة النخل وراحة الحناء
وما وجه غزال عائد
یضحك في عینک
وما شمس تروق في خطوک .
(قصيدة: مراكش).

إن صوت الشاعر عبدالرفیع جواهری، في دیوان «وشم في الكف» وبخاصة في دیوان: «شيء كالظل» - إذا استمعنا كلام محمد برادة في شعر الأشعر، یسمق متغفلاً في سماء الشمر، لأنه صوت مركب من ثخونة الواقع ومن كثافة الحب، ومن مكابدة المناضل الموزج بحب الوطن.

وتتراءى النصوص الشعرية التالية شاهد صلیق على ما نقوله: إن الأمر یتعلق تمثیلاً بـ «وعد البنفسج» - «لا قبر للوت» - «قمر أصغر من دمة» - «الوردة العاشرة» - «نشدید صغیر لأطفال یوم السبت» - «هل اللیل» - «ممر النخيل» - «مراكش» - و «حفریات في ذاكرة رجل اسمه مسعود». لقد حافظت نصوص جواهری الشعرية على ذلك الميثاق الضمني المشترك بین الشاعر كمتفج ویاث، وعلى المقارئ كمتلق ومستقبل، وعلى الخصوص نصوص دیوانه: «وشم في الكف» وللمرحلة التاریخية لسانها وسطوتها وسلطانها، كما أضربنا سابقاً، وكذا في بعض النصوص من دیوانه: «شيء كالظل» و«نشدید»؛ «الوردة العاشرة»، «وعد البنفسج» - «ممر النخيل» و «مراكش» و «حفریات في ذاكرة رجل اسمه مسعود».

إن الخطاب الشعري هو خطاب جمالی أولاً بأول، وعلى الرغم من ذلك، فإنه ینطوي على درجة ما .. على جرعة ما من الخطاب الایدیولوجی، من دون أن یتحول النص إلى ایدیولوجیة، أي من دون أن یستعلی الخطاب الایدیولوجی على الجمالی في النص. وإذا ما حدث ذلك، فلن یكون النص

شعریاً بأية حال لأنه لا یكون في الأساس، نتاج التجربة الجمالية، كما لا یكون تعبیراً عن الوعي الجمالی الذي یختلف بشكل جلی عن أشكال الوعي الأخری، على الرغم من تقاطعه معها.. وما تقصد بالخطاب الایدیولوجی ما یتظاهر على مستوى الرؤیا الکلیة. والمفوضط الفني، والصوره والرمز .. وهي المستویات / المقومات التي تستقطب رؤیة ورؤیا الشاعر، وتنتشر، تالیهاً، في تسجیح نصوصه الشعرية، ماتاها وینوبها وعی جمالی شعري یتعامل مع الواقع والمعیش من خلال ما یبغی أن یكون، ووعي ایدیولوجی اندغامي مسندود بالمقروء والرجع والممارسة. وهو وعی بالواقع طبعاً، یتوسل بصید الكلام لیقول سیزیفیه ناسه، ومسارته المنكسرة، وكیوة ربحه. بین لحظتی «وشم في الكف» و «شيء كالظل» سمقت شجرة الشمر الظلیلة والبلبلية، وثالقت في أعطاف وأطواء النصوص كاشفة عن مغرب مسروق .. وأحزان انسان مشقوق، اللورد دون أن تدیر الظهر للجمال والورد والطفل والشمس القادمة.

لقد حقق جواهری في دیوان: «شيء كالظل» انطباعه شعریه أساسیة، ورئیاً جمالیاً، هل للجمال رزق؟ خافت الصوت هههافاً وحیریباً. ذلك أن الشاعر وهو یسمى إلى سفن أعلى، ویشرتب إلى أفق أبهى، كان على موعد مع قصیده جديدة مفصولة مفصولة - في نفس الآن - مع المنجز الشعري السابق، منجزه هو، ومنجز مجالیه والمثائین امثاله. قصیده جديدة واسعة الأحداث، كثیفه الأوراق، إذ ترتفع زانة الشعر إلى الأشواق فیما هي مشدودة إلى جاذبیه واقع حفیل بشعر أثیل ومسود ضاح .. حیث الذات والموضوع متوالجان متحدان متماهیان، یقولان حارقتهم متخارجین متداخلین: سكة وماء، وجهاً وقفاً.

إن دیوان «شيء كالظل» یقلب الطاوله في وجه التجريد والإغراق في الاستغلاف، والتجریب المجانی، ولا ینفخی أن یضهم من كلامی هذا، اننی أتصنص الشمر الحدائی وأتحیف تجربیته، فالتجارب الفذة المدبودة تقند زعمی، ولكننی أبسط ملحظاً یفقا العین

وشه في الكف



ويكسر الخاطر! وبمكتنا القول بأن الشاعر جواهري ينسحب من انشغالات مجاليه الشعرية: أقصد المشائين الذين أوصدوا المناظر السالكة إلى نصوصهم الشعرية، راهناً، ركضاً ولهائاً مع التحولات فادحة السرعة والحضور، وقبضاً على المشيمة الشعرية المائتة في الدواخل وراء حجاب صفيق وستار غميق، على المكس منهم يذهب جواهري عميقاً في الرهان على قضاء حبيب، وطريق لأحب، يتسعمان لقصائد ملتية بجمرات واقع الحال، متممة إلى المموس والشيف والموارب أيضاً، وإلى سهيل الروح.

وهكذا، يشهد جواهري عوالمه النصية ومخيله الرمزي رابطاً إياها دلالات بطبيعة الرحلة وما رافقها من أحداث وهزات سياسية واجتماعية محلياً وقومياً، وإيقاعياً يسؤال الشعر الذي لا مدعي من اعتباره أس الكتابة الشعرية إذ به تكون أو لا تكون، نقول ذلك، وفي النبال تأتلق كزهور اللوتس، النصوص الشعرية التالية: (تشمال بوشكين - الأنهار - وقت للرسم - مساحم من وجه طانيا - حجارة الرأس - صورة نعل - الوردتان - مقعد الأشياء الجميلة - الحائط المتيق - وجه في لون الماء - شه كائظ).

لا نريد بالإيقاع الوزن، فما الوزن إلا مكون ودال من ضمن مكونات ودوال آخر. وما نريده بهذا المصطلح الذي أسسه استخدامه في كثير من الكتابات النقدية العربية الحديثة، هو العلاقات الخاصة التي تتواشج بين مستويات كثيرة، أهمها: المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العرضي، فالإيقاع الشعري - فيما يرى جودت فخر الدين - في هذه النوعية من العلاقات بين المستويات الثلاثة المذكورة يكمن سر القصيدة، ويترتب عليها إعجاب المتلقين أو عروهم.

وأحب أن أخلص إلى النتيجة الآتية، من باب التذكير، فلم يعد الأمر سجالاً، ومؤداها: دأن استخدام الوزن لا ينتج شعراً بالضرورة، كذلك الشعر لا يتحقق بمجرد التخلي عن الوزن،

كما يرى هنري ميشونيك، يضيق المقام لأن الدال إياه يمتد من أول نص: «بالقرب من زقاقكم، بتاريخ ١٩٨٨ إلى نصوص منتصف الثمانينيات التي يضمها ديوان «شي كائظ»، يتأدى بنا هذا إلى القول بأن التكرير بما هو خصيصه أساسية في شعر جواهري، والذي ينتج عنه الخطاب صوتياً في مجموع دققاته التعبيرية، يرد حراً ونسقياً، إما عبر ما يسميه السجل الأساسي بالمشكلة أي التكرير اللفظي، أو ما يدعو بالمانسبة أي التكرير المنوي، كما يرد تآمراً وغير تام، محدثاً ومضاداً، فضلاً عما يتجسد عليه من قواف متواطئة كما يسميها محمد بنيس. وهاتان فلتأتان على سبيل التمثيل:

- (أ) - وه هو ذا السيف / يلتع السيف / يرتفع السيف،
- (ب) تبث يدا أبي لهب أمامه الدماء وخلفه الدماء وتحت خراطط الدماء.

ومن ناحية أخرى، هيمنت على تجربة جواهري الشعرية عروضياً أوزان لم تخرج عن المقاربات والتدراك والرجز، وبتين أن اختيار الشاعر للأوزان إياها، تتحكم فيه اعتبارات فنية وجمالية ترتبط بمرونة هذه البهجة واستجاباتها لطبيعة القصيدة الجديدة، وحتى تعامل الشاعر مع المتدراك (فاعن فاعلن...) لم يسلم من التشعيب وهو حذف رأس الوند الجمجم - أعاناً في التحديث والتوسيل والقطع عن المستوية الوزنية التقليدية الصارمة والمتجهم - فتصبح التفعيلة تبعاً لذلك هي (فاعلن) .. وهو ما يطلق عليه بقى القاعوس، وأحياناً أخرى يدخل الخشب على الوحدة الإيقاعية: فاعلن - قصير: فعلن.

إن الوعي بالشكل الشعري الجديد، وبينية النص الجديد، هو ما أسمناه من قبل بالوعي الجمالي الذي أسس لما شرع يتحرى من نصوص على يد الجيل الستيني والسبعيني. وقد كان جواهري في الممعمان من مضطرب الكتابة الجديدة، والتشكيل التصوري، والبيان العروضي ذي الوحدة الإيقاعية

ولكن القصيدة تقوم بإيقاعها موزونة كانت أو غير موزونة (جودت فخر الدين - الإيقاع والزمان). لقد تحقق لشعر عبدالرحيم جواهري الإيقاع بوجوهه الثلاثة: تركيباً وبلاغة وعروضاً. وإذا كان الوزن في بعده الكمي والزمني، يقوم - كما لا يخفى - على أساس الرجح وتكرار العدى لعناصر متماثلة، فإن الإيقاع يتأسس على تكرار العناصر المختلفة. ويجدر القول بأن ظاهرة التكرير كسعد إيقاعي، تشأ من وازع الرغبة في تحقيق قدر من التناغم والتألف الموسيقي والدلالي بين المقاطع والأجزاء والسطور، هي ظاهرة مهيمنة، وقيمة فنية تحف أغلب نصوص الديوانين معاً، إن لم أقل كلها. ويمكن المجازفة بالقول ثانية، إنه إبدال إيقاعي مفكر فيه استراتيجياً، لأنه يضفي على نصوص جواهري تميزاً لا تخطئه العين ولا السمع حين المقارنة - مثلاً - مع كثير من نصوص الشعراء الفارسي، ويمتصها تالياً، الإفراة في المنة الشعرية الفريية. وقد تظن الشاعر لهذه الخاصية الصوتية والتركيبية والدلالية، منذ أن طلق التعامل مع البنية الإيقاعية التقليدية أواسط الستينيات، والمقام يضيق عن إيراد نماذج شعرية تحقق فيها هذا الدال الأسامي بشكل عريض، ذلك «أن الوعي الشعري هو الوعي الإيقاعي» ،

فما بالك باختراقها والتوغل إلى مقاصيرها ودهتها وسرايها، وكيمياء لغتها، وجماليات هذه اللغة، وما به تميزت .. وتفردت وتجوهرت حتى أضحت محبوبة على صاحبها لائقة به لولم تركيبة الماء أو H2O.

لكنني أود أن أستذكر لأخي ديوان «شيء كالظل» الأنيق شكلاً ومضموناً لأن الشاعر عبدالرؤف أنجز فيه فعل الخروج متوجاً بالألم، مدججاً بعص شعري راق ورهيف، ولطالما تساءلت متأولاً هل: «شيء كالظل» هو نسمة الحب الضجائية في صحراء الخواء واليباس؟ هل هو شيء كاستسحاب التوجع والألق .. شيء الكسوف مثلاً، كسوف مرحلة وإنكسار أشياء، وإنذار أحلام.. شيء كالخيل أيضاً!!

انه ديوان لا يحصي المعنى بالكامل .. يُعْصَى بالمقابل المذابات والأوهام والمداجمة والأمال التي شجرت ثم تساقطت فضاء بكل الرنين كورود البلاستيك مغيرة وشائنة.

في «شيء كالظل» حقق عبدالرؤف جواهره، نقلة جمالية وخطوة نوعية على مستوى المقول والقول الشعريين، وعلى مستوى الصوغ الكتابي الحاذق، أذكر مثلاً نصوصه الشعرية القصيرة ذات الماء والشفوف والمذباب، وهي «الأشياء الجميلة - وجه في لون الماء - الحائل العتيق - شيء كالظل - سقوط البقرة - حجارة الرأس - صورة نملة - الوردتان - مقعد - القفص - الحمار - ملامح من وجه طانيا - تمثال بوشكين - الأنهار...» دون أن أنسى مطولته الشعرية الباذخة - التي هي عبارة عن سيرة ذاتية شعرية متوهجة، تلك التي قرأها لمناسبة تكريمه العام الماضي بفاس من لدن مندوبيه هاس للشفافة والاعلام بالتنسيق مع الاسيسكو، وفرع اتحاد كتاب المغرب؛ أتذكر المطولة وفي القلب حسرة لأنها ليست طلع يدي.

ديوان «شيء كالظل» كتاب شعري انعطافي مع مسيرة الشاعر تخصيصاً، وفي مسيرة مدونة الشعر المغربي المعاصر تجميعاً .. انه ديوان يحلق عالياً في سماء الشعر، فلولي لصاحبه، وتحية له.

البساطة في التعبير.. والتي تروم التوصيل، وتتغنيا تحقيق التفاعل بين النص ومستقبله. وتمثيلاً على ذلك، نشير إلى شاهدين شعريين. فاما الشاهد الأول فهو «الحمار»، واما الشاهد الثاني، فهو مطولة الشاعر الموسومة بـ «حفريات في ذاكرة رجل اسمه مصمود». نفتح قوساً لنقول إنها مطولة شعرية تتعامل وتتصا مع قصائد شعرية مغربية معهورة بامترائيجية القص والسرد ضمن قالب كائني، ويصمصمها الهم السبعيني واقعيًا وشعريًا، وتبني سمناً ونمناً على رامن شخصوي واقعي أو متخيل، يتعلق الأمر بشخصية الشككالي في قصيدة عبدالله راجع: «رائعة أيامك يا حرب الزنج، و وقائع متوهجة من سيرة الفقيه بولحيد» وفي ديوان «سهيل الخيل الجريحة» لحمد الأشعري، و «وجه متوهج عبر امتداد الزمن» لحمد بنيس، وشخصية ياسر أبو النصر الجائلي لأحمد بلداوي في ديوان «سبعمالك يا بلدي»، وأبو فراس في «يوميات في الأسر» لحمد بنطاحة، و «على أعقاب ابن الفجاءة» لحسن الأمرازي.

وفي عن البهان أن «الأليغوريا تراهن على توصيل الرؤية بأسلوب القصصية الأليغورية، وهو نوع من الشعر يأتي في قالب حكاية خرافية أو رمزية، وأضيف: أو أمثلة - بسيطة التركيب بناء، عميقة الرؤية دلاليًا، ومغزى فلسفياً وإيديولوجياً» (العماليش أو الشتاء - الباحة والسنديان). ولعمري، إن تجليات هذا التصريف لحاضرة بادية وملتمعة عبر بناء النص الشعري الانمسيابي والمتكسر، وعبر تحولات مسعد من خلال تشغيل ذاكرته وإبصاره واستبصاراته وهو يرى - منصمغاً - القساوسة الجدد يحتلون ظهر المرحلة ويمتصون ما تبقى في ضرع البقرة من حلب أو دم سيان؛ فيمسد مصمود سقارة السواد على واقع أشد سواداً رافعاً كاساً سوداء في صحة سواد الأمل!

ختاماً أقول: لم أستبر - وقد عللت ذلك في الهاد - القول والمقول الشعريين كما عبرا عن نفسيهما من خلال المجموعتين: «وشم في الكف» و «شيء كالظل»، لأن مقاربة خاطفة كهذه تقصر عن الإمساك بتلابيب التجربة الشعرية،

المتكررة أو ما يسمى بالبحور الصافية. ألم يقل سهل عقود بشأن الوزن والفافية ما يلي: «وقد تخلضت فيها - يقصد مرحلته الشعرية الثانية التي تبتدىء من الهجمة الصهيونية على الأمة العربية في ٥ يونيو ١٩٦٧ -» من الشكل التقليدي. وبقيت محتفظاً بالتفصيل فقط كوحدة موسيقية احتكم في عددها حسب الموقف الشعري، والانفعالات النفسية التي يتطلبها ذلك الموقف. كما أنني تحررت من الضافية نفسها، فقد أصبحت أرى أنها تتحكم في مصير القصيدة العربية. (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب .. محمد بنيس). بلاشياً، ومن دون اطلاق، ومن الوقوف عند التشابه التمثيلية والبيئة التي يمج بها الديوان، والتي تستند إلى المشابهة، أشير، خطفاً إلى تحققها في النصوص ذات الكثافة التفسيرية ومجالها بصورة خاصة مجموعة «شيء كالظل». ذلك لأننا نسجل غلبة الكناية والأليغوريا في الديوانين. والشواهد أكثر من أن تحصر. وبمقدورنا التدليل على ذلك في النصوص التالية من (وشم في الكف): «أشعار من المدينة القديمة - جمر الدماء» «بالقرب من زقاقكم» «حائط الأسرار» فضلاً عن تواتر الاستعارتين الشخصيتين والمكتبة من خلال استدعاء رموز أسطورية أو تراثية أو تاريخية، يتعلق الأمر ببونيس والمجدلية والمسيح وعنصرة وعلي والحمامة وأدونيس وعششروت ويهوذا وكسرى وجنكيز خان وظائر الرخ وأنوال وعبدالكريم الخطابي. كما يمكن أن نستبين الكناية أو الاستعارة التشخيصية في ديوان: «شيء كالظل» من خلال النصوص الشعرية التالية: «الحمار» «سقوط البقرة» «صورة نملة» «القفص» «الأنهار» «وعد البنفسج» «ليل الليل» و «ممر النخل». إن الكناية التي تلمس كشيراً بالمجاز المرسل، تلتقي في زعمي، بالأليغورية التي تمتدب نوعاً من الاستعارة الرمزية التي التمثيل أو الأمثلة. وتجد مشخصاتها في النصوص التي تتجسج - بوجه عام - نحو

الخيال والحقيقة.. وأدب الإثارة

ليلى الأطرش

ما مقدار الشخصيات والأحداث الحقيقية ونقل الواقع في أدب يكتُب بينما عين المؤلف على شروط النشر، يعلم بتجاوز محيطه الإقليمي والقومي إلى العالم، ليعود إليه عبر الآخرين نجما واسما معروفا؟ وما دور الخيال والتركيب في شخصيات الكتاب والروائيين تحديداً؟

كثيرون هم الكتاب العرب وغيرهم ممن اعترفت بهم بلادهم حين لمعوا بعيداً عنها، غونتر غراس، ماركيز، أمين معلوف، ومحمد شكري، الطاهر وطار، كاتب يأسين وغيرهم، بعضهم كتب سيرته الذاتية فانفتح العالم له، وبعضهم ارتد إلى التاريخ، وآخرون حملوا مجتمعاتهم في عقولهم وقلوبهم وكتبوها من مناهبهم الاختيارية، حينها فقط التفتت أوطانهم إلى تجاربهم.

والتمس مع الآخرين وسبر أغوار نفوسهم والوقوف على حياتهم بشكل مميّز لا ينضب للكتاب عموماً، يرفضونه بالخبرات والتجارب الشخصية والانفتاح على العالم والثقافة.

يبرز السؤال في ضجة امتزجت فيها أكثر من دولة، وتحولت الجهات المعنية التي منست القضية عملها من قريب أو بعيد، إلى سكوت تلميذارد وبوليس سري لكشف زيف كاتبة مجهولة ادعت أنها عاشت مؤلفها تجربة شخصية ما زالت تدفع ثمنها، حول قضية شرف وملاحقة تهدد حياتها فهرت من الأردن لتحتفي بديمقراطيات العالم وتسامح مجتمعاته.

الرواية التي حملت كثيرا من الإثارة والبهارات حول قضية مأساوية تعيب أي مجتمع، ضُخِّمت إلى حد بعيد، فاستلقت الكاتبة نهم القرب إلى قصص الحريم واضطهاد المرأة والجنس وقمع النساء لتختلق منها حكاية غرام محرّم في مجتمع ظاهره متدين، بينما ينكر رجاله عاطفة شابين ويقتلون من تجرّ على الحب، وتصبح أكثر إثارة وقبولا، تدخّل الكاتبة اختلاف الدين بين الحبيبين.

ما فعلته الكاتبة لتحقيق الشهرة باختلاق الحادثة مشروع ومقبول لو لم تدّع أنها سيرة ذاتية، وأنها تروي مأساتها وصديقتها لتدين مجتمعا وثقافة بأسرها وتفضح ممارسات التمييز وظلم قوانین الرجل وتفكيره، ولو لم تقدمها الدعاية كلها على أنها قصة حقيقية، ولأن الكاتبة انتهازت بطبعها على ما يبدو، حاولت رشوة وسكّات جهات أردنية معروفة عالميا بجهودها في هذه القضية تحديدا، بالتبرع لها زيادة في لعب دور الشهيدة ذات القلب الرحيم وغير الطامعة، ولهذا تقدم بعضا مما حصلت عليه من كتابات لمجهودات محاربة جرائم الشرف، قلب رحيم ما شاء الله!

الكاتبة تعلم وناشرها أنها حققت شهرة وثروة لا تحلم بها لو أنها اعترفت بأنها من نسج خيال مبني على واقع، لأن ما كتبه سيضحي مجرد رقم لكتاب على الرفوف، وقد لا تحظى بأي اهتمام، فلن يبلغ خيالها وإثارتها ربع ما ادّعاء المستشرقون من قصص الحريم وليالي شهرزاد وقمع النساء والشبق والفلمنك في مجتمعات ذكورية شرفية وإسلامية، ولكن المستشرقين لم يعمشوا ثورة الاتصال وكان تكتيبيهم ومعرفة ما اختلقوا يحتاج وقتا وجهدا كبيرين، أما في زمن الإنترنت ووسائل الاتصال كلها فالبحث والتقصي يتم دون مشقة السفر مما أخنزل العالم إلى قرية كونية، وصار طمس الحقائق وإخفاؤها من الصعوبة بمكان بالغ. لهذا تم كشف الأعياب كاتبة اعتقدت أن مجتمعا هجرته طفلة لا يمكنه كشف أكاذيبها الصارخة حوله فسحب كتابها الملقق من الأسواق وفضحت كاتبته، وهددت بالطرد من بلدان لجأت إليها طالبة حمايتها.

الفتاة جريئة على الباطل وتبعث عن الشهرة بأي ثمن، وخيالها فاق ما تفعله بعض الباحثات والكاتبات من الهجوم على التقاليد بحق وبغيره لترجم أعمالهن وتنتشر، حتى صارت الترجمة وساما وجواز مرور إلى الآخرين وإبهارهم.

لم تُلَف تلك الكاتبة الساذجة انتهازيتها وخيالها بالبحوث والدراسات والمؤتمرات والندوات كما يحدث في كل الوطن العربي من محيطه إلى خليجه، حتى صارت أكثر من الهم على القلب، وأغلب الظن أنها لا تدري في غربتها بأن الكثيرين سبقوها إلى نشر الغميس العربي كله حول المرأة والأقليات في الشرق، فقد هاجرت من الأردن في الثالثة.

لم يكن في حياتها ما يثير فاختلقته بخيال خصب جامح، ووظفت ما سمعته عن جرائم الشرف، الخطأ الوحيد أنها كتبت "سيرة ذاتية"، فضضعت، بينما تستر كتابات كثر وراء بطلانين بينما يكتبن سيرتهن الذاتية دون جرأة الاعتراف، ثم يدعين التحرر والانفتاح.

التراث النقدي قد تطورت أيضاً، وسأحاول الوقوف عند محطات هذا التطور وحصر العناصر الشعرية كما أدركها النقاد في كل مرحلة وإن لم يسموها باسمها.

ما نقلته لنا الكتب عن النظر النقدي في مرحلة ما قبل الإسلام - إذا جاز هذا التمييز - قليل وبسيط ومشكوك في صحة بعضه لأسباب كثيرة لا فائدة من الخوض فيها هنا. من ذلك ما ورد من أن امرأ القيس وعقمة الفحل احتكما إلى أم جندب أيهما أشعر فطلبت منهما أن يقولوا شعراً يصقان فيه فرساً على قافية واحدة وروي واحد، فأنشدها جميعاً القصيدتين، فحكمت لمعلمة على امرئ القيس لقول هذا الأخير:

فللموطل الهوب وللماق درة وللزجر منه وقع أخرج متعب
هأجهد فرسه بسوطه في زجره ومريه فأتبعه بساقه. أما
عقمة في قوله:

فأدركن ثانياً من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب
فأدرك فرسه ثانياً من عنانه لم يضربه ولم يتعبه (٢).
والملاحظ أن معيار أم جندب في جودة الشعر هذا معيار خارجي متعلق بنمط الحياة في ذلك العصر، فحضر الفرس وزجره حتى يزيد من سرعته دلالة على أن الفرس هجين وليس أصيلاً وهذا ينكس على الشعر سلباً. وهو ما يعني أن النص الشعري كلما كان متمشياً مع أعراف المجتمع، وفقاً لمعادات الناس كان وقعهم أشد وتأثيره أقوى، كما ورد عن الجاهليين أن المسبب بن علمن مر بجمل بن قيس بن ثعلبة فاستندوه فندمهم، فلما بلغ قوله:

وقد اتناسى الهم عند أذكاره بناج عليه الصيمرية مكدم
فقال له طرفة «استوق الجملة» لأن الصيمرية ميسم
للإناث (٣).

من وجهة نظر طرفة بيت المسبب فاسد المعنى لأنه اسند صفة للجمال ليست من صفاته، بل هي من صفات النوق، وهو معيار خارجي يتصل بمادات العرب في استعمالهم اللغوية. وهناك القصة المشهورة التي تحكى أن الأعشى والخنساء وحسان بن ثابت احتكما إلى النابغة أيهم أشعر، وكيف أن هذا الأخير جعل حسان في المرتبة الثالثة بعد الأعشى والخنساء وأخذ عليه قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأمياقتنا يقطرن من
نجدة رمأ

ولندا بني المنقاء وابني محرق هأكرم بنا خالاً وأكرم بنا
إينما

فعماب عليه استخدام الجفنات بدل الجفان، والغر بدل البيض، واللمعان بدل الإبراق والضحى بدل الدجى، والقطر بدل الجريان، لأن الصفات البديلة أفهم وأكثر من سابقتها فخراً. كما عاب عليه في البيت الثاني افتخاره بنفسه بدل الافتخار بآبائكم (٤) ما يفهم من هذه الرواية أن خروج الشاعر على طريقة العرب في المبالغة وعاداتهم في الغرض يمد عيباً يشين الشعر.

بداية يجب الإقرار بصعوبة تحديد مفهوم الشعرية. فالشعر كمصطلح ومفهوم أدبي يسهل تصوره أما الشعرية فهي مفهوم غامض وتجريدي وصعب التحديد. والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونها. ونقصد بالشعرية خصائص العناصر التي تجعل من الشعر شعراً. فالشعرية إذا هي العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعراً وليس شيئاً آخر.

والنظر النقدي هو المعنى بالكشف عنها ونقلها من الخفاء إلى الظلي والوضوح بالإجابة عن أسئلة قد تبدو لغير المارقين بهذا الفن أسئلة بسيطة وساذجة مثل: لم سمي هذا الفن شعراً وهذا ثراً أو علمقة؟ ما الذي يميز النص الشعري عن النص

العلمي؟ لم نستجيب في صصرنا الحديث مثلاً لنصوص ابن الرومي الشعرية في حين لم تلق لها رواجاً في عصرها؟ هذه الأسئلة ومثيلاتها أسئلة مشروعة وذات قيمة في فهم الشعر والشعرية، ولذلك فالسؤال الذي أطرحه في هذا السياق، هل الشعرية العربية قيم ثابتة أو متعولة أم هي جمع بين ما هو ثابت وما هو متحول. وهو ما سنحاول أيضاً بحثه في هذه الدراسة. وهنا استيق



د. جابر عصفور

النتائج المتوصل إليها، تبقى الحقائق نسبية في مثل هذا الموضوع فقد «حكى اسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النغم وبينها لي، فقلت: «أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة وتؤديها الصفة» (١) فقد تقررا قصيدتين جيدتين لشاعر أو أكثر فتحدث فيك كل واحدة منهما ثراً مختلفاً فتدرك هذا الاختلاف ولكنك تعجز عن وصفه. ومهما يكن فإن هذا الجانب من الشعرية لا يجب أن يثقلنا عن البحث فيها هو ممكن إدراكه ووصفه.

بداية أرى أن الشعرية حتى وإن كانت مصطلحاً حديث النشأة فما دام هناك شعر هناك شعرية، وهي بالمفهوم الذي حددناه سابقاً يمكن أن نبعث من معالها في كل المراحل التي مر بها تطور الشعر العربي. يجب أن نعلم منذ البداية أيضاً بأن الشعر العربي وما رافقه من نظر نقدي قد مر بمراحل تطور مختلفة وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية في

غالبية النصوص المشار إليها هي من نوع الموازات التي يحاول النقاد فيها المفاضلة بين شعاعرين أو أكثر



ألفاظها ليست بنجدية (٨)

«وعندما سئل عن أبي داود قال صالح ولم يقل فعل» (٩)
ب- يجب أن يكون الشاعر بدويًا ، عندما سئل الأصمعي عن
القحيف العامري قال: ليس بفضيح ولا حجة (١٠) كما يرى أن
المباس بن الأحنف «ما يؤتى من جودة المعنى ولكنه سخييف
اللفظ» (١١).

ت- أن يكون الشاعر من أصل عربي، فالمولودون عنده ليسوا
فحولاً. الكميت بن زيد ليس بصحبة لأنه مولود ولم يلتفت إلى
شعره (١٢). وسئل عن مروان بن أبي حفصة فقال: «كان مولداً،
ولم يكن له علم باللغة» (١٣)

ج- غلبة صفة الشعر على غيرها من الصفات، لذلك لم
يعد عنترة بن شداد، وحاتم الطائي من الفحول لاشتهار الأول
بالفروسية والثاني بالكرم.

د- أن يكون للشاعر عدد من القصائد الجياد. فعندما سئل
عن المهلهل قال: «ليس بفحول ولو قال مثل قوله: أليفتنا بندي
حسم أنيري. خمس قصائد كان أفلحهم» (١٤).

هـ- حلاوة الشعر: «ليبد ليس من الفحول لأن شعره كانه
مليسان طبري يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة» (١٥).
مقياس الفحولة عند الأصمعي - كما يبدو - مقياس لغوي
بالدرجة الأولى وهو مقياس غير كاف لتحديد جودة الشعر أو
تحديد الشعرية.

أما الفحولة عند ابن سلام الجمحي فهي أكثر وضوحاً
وأكثر موضوعية في فهم جودة الشعر، فهو لم يحصرها في
الجاهليين والمخضرمين، بل امتد بها في الزمن إلى شعراء بني
أمية وإن كان قد قسم الفحولة قسمين: قسماً أولاً خاصاً
بجاهليين والمخضرمين وقسماً ثانياً خاصاً بالاسلاميين، وكل
قسم وزع شعراءه على عشر طبقات متكافئة. وحاول أن يضع
معايير أخرى في توزيع الشعراء داخل الطبقة الواحدة.

وإن كان من المعاصرين من نفى أن يكون هذا النوع من النقد
صادراً من النابغة «فلم يكن الجاهلي يعرف جمع التصحيح
وجمع التفسير وجمع الكثرة وجمع القلة، ولم يكن له ذهن
علمي يفرق بين هذه الأشياء...» (٥).

النقد في العصر الجاهلي لم يكن يسمى الأشياء بأسمائها
فالمسميات والمصطلحات لم تكن معروفة حتى أنهم إذا أرادوا
التعبير عن جيد الشعر ورديته شبهوا القصيدة بأشياء أخرى من
محيطهم وبيئتهم. ومثال ذلك ما يروى أن رهطاً من شعراء تمهم
اجتمعوا في مجلس شراب وهم الزريقان بن بدر والمخيل
السدي وعبد بن الطيب وعمرو بن الأهم، فتذاكروا أشعارهم،
وتحأكمو إلى ربيعة بن حذار، أيهم أشعر، فقال أما عمرو
فشعره برود منية تطوى وتتشرب، وأما أنت يا زريقان فكانت
رجل أتى جرواً قد نحرت فأخذ من أطايبها وخطه بغير ذلك.
وأما أنت يا مخيل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء
من عباده. وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها
فليس يقهر منها شيء (٦).

شعر عمرو بن الأهم جيد فهو لا يميلك نفسه من أول
مرة فكلما أعدت قراءته أزدت استمتاعاً به، وشعر الزريقان
يجمع بين الجيد والردى، وشعر عبدة بن الطيب قوي الأسر
متين النظم لا حشو فيه، أما شعر المخيل فهو أجودهم.

والملحظ أن النصوص النقدية التي أوردها هي من
نوع الموازات التي يحاول فيها النقاد المفاضلة بين شاعرين أو
أكثر. وقد لاحظنا أيضاً أن النقاد يحكمون الذوق في أحكامهم،
وعجزوا عن تحديد خصائص الجودة أو تليلها بالوقوف على
السمات التي تميز شاعراً عن آخر، وأن مقاييسهم في المفاضلة
غالباً ما تكون خارج نصية مما لا يساعد على تحديد مفهوم
الشعرية عندهم. بل لا نجد في تقديم أية إشارة إلى العناصر
الأساسية التي يبنى عليها الشعر كالموسيقى (الولن، الثقافية،
الروبي)، والصورة البلاغية (التشبيه، الاستعارة...)، اللغة (لفظاً
ومعنى) وهو ما يعني أن هذه المصطلحات لم تكن معروفة
آنذاك.

ثم ظهر في القرن الثاني للهجرة مصطلح «الفحولة» الذي
تتلخص فيه جودة الشعر، والفحولة كما عرفها الأصمعي عندما
سئل عن معناها قال: «يريد أن له مزية على غيره كميزه الفعل
على الحقائق» (٧) ومعنى هذا أن الفحولة تعني القوة.

ومعيار الفحولة في تحديد جودة الشعر معيار واضح المعالم
ويخفاصة عند الأصمعي، حيث يكاد يقتصر على الجانب اللغوي
وحسب. فقد حصر الأصمعي الفحولة على الشعراء الجاهليين
والمخضرمين، وهم عنده إما فحول أو غير فحول، أما معايير
في الفحولة فتشمل:

١- اللغة:

أ- يجب أن تكون لغة الشعر لغة نجدية و لذلك يرى أن
«عدي بن زيد وأبو داود الأيادي لا زروي العرب أشعارهما لأن

واصلحنا على أن نسمي الأولى معايير الترتيب الخارجي، والثانية معايير الترتيب الداخلي. فمن معايير الترتيب الخارجي ما يلي:

١- اللفة: فقد أخرج رتبة عدي بن زيد إلى الطبقة الرابعة من الجاهليين والسبب في تأخيرها أنه «كان يسكن الحيرة ويركن الريف فلا نلسانه وسمل منه (١٦) وهو في هذا يشبه الأصمعي ولكن بأقل حدة.

٢- أن يكون للشاعر عدد من القصائد الجهاد، فالأسود بن يعمر له واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر ولو كان شفعها بمثلها قدمنا على مرتبته (١٧) علماً أنه من فحول الطبقة الخامسة.

٣- غزارة الشعر: فهو يرى أن شعراء الطبقة الرابعة «مقلون وفي أشعارهم قلة فذلك الذي أخرهم» (١٨) وكذلك شعراء الطبقة السابعة.

٤- تنوع الأغراض: يقول: «وكان لكثير في التشبيب نصيب وافر وجميل ومقدم عليه وعلى أصحاب التشبيب جميعاً في التشبيب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل وكان جميل صادق الصبابة وكان كثير يقول، ولم يكن عاشقاً» (١٩) ومع ذلك وضع الشاعر كثير في الطبقة الثانية من الأسلاميين وجميل بن يعمر في الطبقة السادسة ذلك أن كثير نوع في أغراض الشعر في حين اقتصر جميل على التشبيب.

أما معايير ابن سلام الجمعي الداخلية التي تميز كل شاعر عن الآخرين داخل الطبقة الواحدة، فنذكر منها ما يميز شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين بعضهم من بعض. فأمرؤ القيس «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعته فيها الشعراء: استيفاف صبحه في الديار، ورقة التشبيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالطباء، والبهض، وشبه الخيل بالمقبان، والعصي، ولقيد الأوابد، وأجاد التشبيه، وفصل بين التشبيب وبين الممان، وكان أحسن أهل طبقة تشبيهاً» (٢٠). فأهم ما يميز الشاعر امرؤ القيس عن شعراء طبقة أن له قدم سبق في طرق بعض المعاني وتفوقه في عقد التشبيهات.

أما ما يميز النابغة عن شعراء طبقة أنه كان «أحسن ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام واجزاهم بيتاً كان شعره كلام ليس فيه تكلف» (٢١). شعر النابغة يتميز بمثانة نسجه، وحسن حكمه وصفائه وجزالة لغته، وشعره مطبوع خال من التكلف. وأما ما يميز زهير أنه كان «أصحفهم شعراً وأشدهم مبالغة في المدح وأكثرهم أمثلاً في شعره» (٢٢). ما يميز زهير أنه أكثرهم تقيحاً لشعره وأكثرهم مبالغة في مدحه وأكثرهم أمثلاً سائراً.

أما الأعشى فهو «أكثرهم عروضاً وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم مولوية جيدة وأكثرهم مدحاً وهجاء وفخراً ووصفاً» (٢٣).

بعد هذا العرض الذي استخلصنا فيه معايير ابن سلام الجمعي في وضع طبقات الشعراء نسال هل هذه المعايير - وهي معايير جودة - قادرة على مساعدتنا في تحديد الشعرية؟ معايير الترتيب الخارجي معايير - في مجملها - خارج نصية فهي تتعلق بقدرات الشاعر على غزارة الانتاج، وتنوع الأغراض وخصامة اللسان أكثر مما تتعلق بتحليل النص الشعري والوقوف على جمالياته.

أما معايير الترتيب الداخلي فهي معايير داخل نصية، وهي لذلك أكثر نجاحاً في تحديد سمات الشعرية، حيث نلاحظ أن جل صفات الجودة عند الشعراء الأربعة صفات تتصل ببنية الشعر: فشاعرية امرؤ القيس تتميز بالقدرة على التعبير بالصورة، بل تتفوق على أقرانه في عقد التشبيهات، والتعبير بالصورة بخاصة الصور التشبيهية من أكثر الجماليات التي احتل بها النقاد القدماء.

وشاعرية زهير بن أبي سلمى تتميز بقوة البناء نتيجة أحكامه وتنقيحه لشعره، كما تميز بتلخيص شعره بالحكم والأمثال السائرة، والمبالغة في معاني المدح، وهي كلها صفات جودة في الفكر النقدي العربي.

هذه الصفات هي مقاييس جودة متصلة في النقد العربي القديم. كما وردت في طبقات ابن سلام عبارات أخرى أكثر دلالة على شعرية الشعر مثل (الابتداع، الرقة، قرب المأخذ، حسن الديباجة، الرنق، عدم التكلف، الحلاوة) وهي تشير إلى اللذة التي يثيرها الشعر في المتلقي، وهي في جانب جوانب حد الشعر، فعادة يفرق الشعر بينية أو بوظيفته، وابن سلام جمع بين البنية والوظيفة في تحديد جماليات الشعر.

والحق أن ابن سلام قد اعتمد في طبقاته على الجمع والتصنيف أكثر مما اعتمد على تحليل النصوص وهو عمل ليس بالهين إذ يعكس وعياً وإدراكاً للعناصر المكونة للشعر وخصائصه الجمالية.

وقد فتح هذا الكتاب أعين النقاد على قضايا ومصطلحات ومعايير نقدية تتصل بمباشر بحقيقة الشعر وحده وجمالياته فظهرت بعد ذلك مؤلفات متخصصة تتطوي على نقد نقدي أكثر تضخماً وإدراكاً للشعرية العربية، فظهر في القرن الرابع الهجري وما تلاه عمود الشعر العربي، كما ظهرت في هذه المرحلة تعريفات كثيرة للشعر تبين عمق الفكر النقدي العربي في التحليل.

يتحذر علينا في هذا البحث استقراء كل ما كتب للوقوف على البنية الفكرية العربية في أدائها للشعرية، فهذا يتطلب وقتاً وجهداً كبيرين لا تسمح به الظروف الحالية - أمني نفسي بأن أحقق هذه الغاية مستقبلاً - واقتصر في هذا البحث على مصدرين اعتقد أنهما يمثلان خلاصة ما توصل إليه النقاد العرب القديين في تحديد الشعرية العربية، هما عمود الشعر وتاريخه.

أعتقد أن عمود الشعر أو كما يحلو لبعض المعاصرين تسميته «نظرية عمود الشعر» (٢٤) تمثل عناصر الشعر وجمالياته في الفكر النقدي العربي حتى القرن الرابع الهجري على الأقل، أول من خلصها في نص واحد هو القاضي عبدالعزیز الجرجاني في قوله: «وكانت العرب أما تقابل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ وأستقامته وتسلم السبق لـ وصف فأصاب ورشبه تقارب وبده فأغزر ولن كثرت سوائه أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تحفل بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض» (٢٥).

عناصر عمود الشعر بهذه الصفات ليست من وضع

شعرية المعنى لا تتحقق بصحته أو بشرقه - بصدقته أو بصوابه بل يتطلب في الصدق أو الكذب



صفة الخمر، قوله:

والشرف الهيدبي يسمى به أخضر مطموثاً بماء الحريص
«فوصف الخمرة بالخضرة، وما وصفها بذلك أحد
غيره» (٢٩)، كما أخذوا على قول الرازي:
وخال على خديك يبدو كأنه سنا البرقي في دصحاء باد
دجونها

فالتعارف المعلوم أن الخيلان سوداء وما قاربها في ذلك،
والحدود الحصان إنما هي البهضاء وبذلك تمت فأتى هذا
الشاعر بقلب المعنى (٣٠).

شعرية المعنى لا تتحقق بصحته أو بشرقه، بصدقته
بصوابه، إنما شعرية أنه لا يتطلب فيه الصدق أو الكذب، وما
مقولة القدماء بأن أجود الشعر أكذبه إلا رد فعل لمحاولة ربط
الشعر بالحقائق الكونية أو بالدين، أي أن أجود الشعر أصدقه.
ب- جزالة اللفظ واستقامته: الجزالة صفة لطبيعية لفة
الشعر، هو التمتع الأوسع في الاستخدام اللغوي أو كما عرفها
القاضي الجرجاني ما ارتفع عن السافط السوقي، وانحط عن
البيدوي الوحشي (٣١)، «بحيث تعرفه العامة إذا سمعته ولا
تستغربه في محاوراتها» (٣٢). وتبنى استقامة اللفظ أيضاً
انسجام حرفه حتى يكون سهلاً على اللسان، كما أن من
الاستقامة أن يكون اللفظ غير مجاف لأصل وضعه في اللفظ
مثل قول البحترى:

تشق عليه الريح كل عشيبة جيوب الغمام بين بكر
وأيم (٣٣)

فقد قابل الشاعر بين (بكر) و (أيم)، والأيم هي التي لا زوج
لها سواء سبق لها الزواج أم لا. كذلك من الاستقامة انسجام
اللفظ مع قرائته عن الألفاظ، اشتقاقاً وجمعاً وتصريقاً ولذلك
عيب مسلم بن الوليد في قوله:

فأذهب كما ذهب غواني مزنة يشي عليها السهل

الجرجاني وإنما هي خلاصة ما استقامه النقاد - من تقاليد
وجماليات - من قراءتهم للشعر العربي المنسوب للجاهلين
والخضرمين بوجه خاص، وهي التقاليد التي يطلق عليها عادة
«طريقة العرب».

وقد صاغ المرزوقي عمود الشعر بعد ذلك صياغة مختلفة من
حيث إضافة عناصر شعرية أخرى، البعض منها أغفله القاضي
الجرجاني والبعض الآخر ذكره و لم يده من عمود الشعر.
والسبب في هذا الاختلاف أن القاضي الجرجاني وضع عمود
الشعر البيدوي (الجاهلي والخضرمي) في حين قصد المرزوقي
عمود الشعر العربي حتى عصره والدليل على ذلك قول
الجرجاني أن العرب (لم تكن تحفل بالتجنيس والمطابقة ولا
تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام
القريض) يفهم من هذا النص أن هذه العناصر مضافة حديثاً
إلى عمود الشعر العربي، اضافها شعراء عصره وهي عناصر
تزيينية لم تكن العرب (تمسك ولا تحفل) بها، وهو ما يعني أنها
كانت ترد في أشعارهم دون افراط في حين افراط المحبتون في
النسج على متواليها.

أما عمود الشعر العربي عند المرزوقي فقد حده بقوله:
«انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزال اللفظ
واستقامته والإصافة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب
الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في
التشبيه والتحام أجزاء النظم والتشامها على تخير من لن يذ
الوزن ومناسبة المستعار من المستعار له ومشكلة اللفظ للمعنى
وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما» (٣٦) ويمكن
تقسيم عمود الشعر إلى عناصر تكوينية وعناصر جمالية
وعناصر بنائية وأخيراً عناصر انتاجية وهذه الأخيرة في بنية
الشعر.

١- شرف المعنى وصحته: لا يقصد بالشرف والصحة في
المعنى الجانب الأخلاقي فيه - فلا يوجد في التراث النقدي ما
يدهم ذلك - ولعل المقصود بالشرف اختيار الصفات المثلى
والمبالغة فيها، وقد رأينا من قبل كيف أن أم جندب استهجن
وصف امرئ القيس فرسه بالبهيم وأنه لا يسرع في مسيره إلا
بالجزر والضرب، كذلك الأمر بالنسبة للأفراض الشعرية، ففي
المدح مثلاً «لا يمدح الرجل إلا بما يكون لهم وفيهم» (٣٧) وفي
الغزل لا يكتفي الشاعر بوصف ما يحس به وما يمانه، بل عليه
أن يبالغ في ذلك «فيصف حال من كثرت فيه الأدلة على التهاكك
في الصباغة، وتفاطرت فيه الشواهد على افراط الوجد واللوعة،
وما كان فيه من الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء
والعزة...» (٣٨).

وتعني صحة المعنى ألا يصف الشاعر الشيء بصفة ليست
من صفاته، فلا يطلق - كما سبق أن رأينا عند المصيب - صفة
من صفات النوق على الجمال. كما أن من صحة المعنى ألا يسم
الشاعر الشيء بمعنى ليس من معانيه، أي مخالفة العرف
والإتيان بما ليس في العادة. فقد أخذوا على عدي بن زيد في

كان عليه أن يقول الوعر بدل الأوعار حتى ينسجم مع السهل.

وإذا كانت الاستقامة صفة ثابتة في اللغة بعامة وأنها شعرية في ذاتها فإن الجزالة صفة غير ثابتة لأن مفهوم الجزالة مفهوم متحول فلكل عصر لغة جزلة، فالجزالة عند الجاهلي ليست هي عند الأموي كما ليست هي نفسها عند الشاعر الماصر، لأن كل شاعر يكتب بلغة عصره.

ج- مشكلة اللفظ للعلمي مع شدة اقتضائهما للواقعية:

تعني المشكلة بين اللفظ والمعنى التناصب بينهما، يقول المروزي في موضعنا: «وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخص والأخص للأخص» (٢٥). نظر القدماء إلى الألفاظ والمعاني نظرتهم إلى الناس فكما أن الناس رتب وطبقات فكذلك المعاني أيضاً، والغاية تحقيق الانسجام بين إيقاع المعاني وإيقاع الألفاظ ثم لا بد في الشعر أن ينسجم هذان الإيقاعان مع إيقاع القافية، وهو ما يعني أن القدماء قد سبقونا إلى إدراك أهمية موسيقى الشعر في تعميق إحساسنا بالمعنى؛ «وأمّا القافية فيجب أن تكون كالعود المنظر يتشوشها المعنى بعقه واللفظ بسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتابة لمستغن عنها» (٣٦). والقافية القلقة، المجتابة هي التي يسميها أبو هلال العسكري «القافية المستدماة التي لا تقيد معنى وإنما أوردت ليستوي الروي فقط مثل قول أبي تمام:

كأطلبية الأدماء صافحت ضارعت زهر العرار الفض

والجنايا» (٣٧)

فالجنايات لا تقيد شيئاً إلا لأكمال الوزن.

فالقافية بهذا المعنى تشكل مركز ثقل في الشعر، وعليها المحول في اكتمال بنية البيت الشعري دلالاتاً وموسيقياً، ولذلك وجدنا القدماء يدهون إلى وحدة البيت الشعري، ويرفضون القرآن. والحق أن المشكلة لا تكون بين اللفظ والمعنى والقافية فحسب وإنما أيضاً بينها جميعاً وبين الوزن باعتبار القافية هي خاتمة الجملة الموسيقية في البيت الشعري، وباعتبار الوزن «مشمئلاً على القافية وجالباً لها ضرورة» (٣٨).

د- المقاربة في التشبيه: هو عنصر جمالي يتعلق بتصوير المعاني، واشتراط المقاربة في التشبيه تعني الوضوح في الصورة التشبيهية، ولهذا «فأصده ما لا ينقص عن العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، لتبيين وجه الشبه بلا كلفة» (٣٩) نحو تشبيه الخد بالورد الذي يمكن عكسه فنشبه الورد بالخد، فمن الصور التشبيهية التي نالت إعجابهم نورد - للتمثيل لا للحمص - بيت امرئ القيس:

كان قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها الغراب والحشف

البالي (٤٠)

التأمل في هذه الصورة لا يجد ما يسترعي الانتباه سوى المظهر الخارجي، قلوب الطير على هيئتها (الرطبة واليابسة) ولونها الغنابي، التي تشبه الغراب في لونه وهيئته حين يكون رطباً، والتمرد في لونه وهيئته عندما يكون يابساً. وقد أعجب القدماء بالتشبيه عندما تعدد أوجه الشبه بين طرفي التشبيه، والنص على أشهر صفات المشبه والمكشبه له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويعينه من الغموض والالتباس» (٤١).

هـ- مناسبة المستعار منه للمستعار له:

الاستعارة كالتشبيه من أهم أدوات الشعر الجمالي، فهي وسيلة من وسائل التعبير بالصورة، بل إن الاستعارة «أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس من حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقمت موقفاً مناسباً، ونزلت موضعها» (٤٢) وهي عندهم ليست بديلاً عن الحقيقية، بل هي أبغ تعبيراً عنها، فالاستعارة الحسنة «ما أوجب بلاغة بيان لا تنوب مناب الحقيقة» (٤٣)، وفضلها على الحقيقة «أنها تغفل في نفس السامع ما لا تغفل الحقيقة» (٤٤).

اشتراط المقاربة بين المستعار له والمستعار منه هو طلياً للوضوح في الصورة ملماً اشتراطوه في الصورة التشبيهية، لكن هل وضوح الصورة في الشعر مطلب نقدي جمالي ثابت في التراث النقدي العربي؟ والجواب لا. القاضي الجرجاني لا يعد الاستعارة من عمود الشعر، لا تكون القدماء أهملوها في أشعارهم، ولكن لعدم إفرادهم في استخدامها، أما المتأخرون فقد أفردوا في استخدامها، حتى أضحت عندهم «أحد أعمدة الكلام، وهي الممول عليها في التوسع والتصريف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر» (٤٥)، كما أن شرط الوضوح في الصورة لم يمد من الثوابت الجمالية في عصر القاضي الجرجاني والمروزي، وغدا الشعراء والنقاد مختلفين حول القرب أو البعد في الاستعارة، بل وجدنا القاضي الجرجاني نفسه يميز بين الإفراط في الاستعارة، والمبالغة فيها، ويرى أن الأولى عيب، لأنها خروج على حد الاستعمال والمادة، أما الثانية فهي من طيبة الشعر العربي وتطور» (٤٦). ويرد على من أعاب الشعر الغموض في الشعر «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني تقدم أو محدد إلا ومعناه غامض مستر ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تزد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة» (٤٧)، والحق أن الجرجاني يقول هذا الكلام في معرض دفاعه عن أبي الطيب المتنبئ ضد من عابوا عليه غموض شعره، ولولا ذلك لكان متميزاً بين نقاد عصره في تحسب جماليات الغموض في الشعر. ولعل ابن وكيع التميمي من الأوائل الذين خرجوا على شرط المقاربة في الاستعارة إلى ضدها في قوله «خير الاستعارة ما يمد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس» (٤٨) وإن كان يقصد بالمبالغة هنا، ألا يستعير للشبه صفة في من صفاته حتى لا يحدث التباس، والدليل على ذلك أنه عاب على أبي الطيب اللقبى قوله:

وقد مدت الخيل العتاق عيونها إلى وقت تبديل الركاب من النمل

والعيب أنه استعار للخيول عيوناً والخيول لها عيون (٤٩).

ولنا عودة إلى الغموض والوضوح في الشعر لاحقاً.

و- الإصاحبة في الوصف:

الوصف محاكاة وتمثيل لفظي للشبه الموصوف بإيراد أكثر معانيه وعرض أظهر وجوهه ومعظم جوانبه لكي يتمثل للقارئ وكأنه بالعين (٥٠) فقول النابغة الجعدي يصف ثوباً أهترس جؤزراً:

فبات يديكه بغير حديد أخو قنص يسمي ويصيح مفطراً

إذا ما رأى منه كراعاً تحركت أصاب مكان القلب منه وفرفراً (٥١)

من عناصر الشعر الجمالية الحديثة عمود الشعر التعبير بالصورة بالتشبيه والاستعارة والوصف

والوصف وسيلة أخرى من وسائل التعبير بالصورة وهو بالمعنى الذي أوردناه أكثر من التشبيه والاستعارة تحقيقاً للوضوح في الصورة الشعرية. ويفرق بينهما وبين الوصف إخبار عن حقيقة الشيء وأن التشبيه مجاز وتمثيل (٥٢) وشعرية هذه العناصر الجمالية الثلاثة (التشبيه والاستعارة والوصف) هو أولاً ما تنصني على التعبير في جمال بانزياحها على التعبير العادي، وهي ثانياً نوع من التلميح في التعبير، وإن قيلوه بأشتراط الوضوح في الصورة مما يعني تكبير خيال الشاعر والحد من جموحه، والتعبير بالصورة من العناصر الشعرية الثابتة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وإنما المتحول في الصورة طبعيتها من حيث الموضوع والموضوع.

ز- التهام آراء النظم والثعامة على تخير من لنيد الوزن:

هذا المبدأ لم يذكره القاضي الجرجاني وهو من مظاهر تطور الشعر عند المحدثين التي لاحظها المرزوقي في أشعارهم، وهو مبدأ متعلق ببناء القصيدة واتساق أجزائها. المعروف أن القدماء لم يهتموا بهذا الجانب فالقصيدة عندهم أغراض شعرية متعددة لا يربط بينها رابط، بحيث يمكن حذف غرض من الأغراض، بل في الكثير من القصائد يمتلك أن تحدث بيتاً أو أكثر دون أن تحدث خلافاً في بنائها، حتى أن الكثير من النقاد الأوائل كانوا ينظرون إلى القرآن على أنه عيب. لكن المحدثين اهتموا ببناء القصيدة سواء بالربط بين أجزائها أو بين أبياتها في القصيدة ذات الموضوع الواحد. يقول ابن طباطبا في الموضوع: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتسويق أبياته، ويقف على حسن تجاوزه أو قبحه هيلالاً بينها لتتنظم له معانيه، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه». كما يعترض من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن اختها ولا يعجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها (٥٣) قد يبدو في هذا النص أن ابن طباطبا يدعو إلى الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة وهذا مستبعد لسببين، أولهما أن ثقافته عربية خالصة، وثانيهما أن في السياق نفسه إشارات تبين بوضوح أنه يقصد حسن التخلص الذي اهتم به المحدثون في بناء قصائدهم، وبه تفوقوا على القدماء، والدليل على ذلك قوله «ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنمه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شربناه» في أول الكتاب (٥٤) فالقصيدة بالمعنى في هذا النص هو القرض الشعري، والقصيدة ذات الأغراض المتعددة لا يمكن أن تحدث فيها عن وحدة الموضوع أو الوحدة العضوية، فالقصود بالوحدة في القصيدة المركبة بلا شك تقاسم عناصرها المنطقية في ذاتها، بحيث تترايط منطقياً في إطار الشكل العام (٥٥).

أما الجزء الثاني من هذا المبدأ والمتمثل في (تخير من لنيد الوزن) فهو متعلق بموسيقى الشعر باعتبارها من أهم عناصر الشعر بل أن القدماء فرقوا بين الشعر والنثر بالوزن على وجه خاص، فلا نجد ناهداً من النقاد القدماء أهمل الوزن في تعريف

الشعر، أو في تمييزه عن غيره من الفنون القولية. ويراد بهذه العبارة ما حاول المرزوقي نفسه توضيحه «وإنما قلنا على تخير من لنيد الوزن، لأن لنيداه يطرب الطبع بإيقاعه، ويمارجه بصقلته، كما يطرب القلم لصبوب تركيبه واعتدال نظومه» (٥٦). الظاهر أن المرزوقي هنا يستقي ممن سبقوه وبخاصة ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، ولنة الوزن لا تخرج عن أن يكون سهول المروض (٥٧)، أو معتدله (٥٨)، هذا يعني أن القدماء كانوا يميزون بين نوعين من الأوزان الشعرية، السهلة المعتدلة، والمروضة المستكرهة، وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعراض ووطئها وأن يستحلي الضروب ويأتي بالطفها موقعاً، وأخفها مستتمماً وأن يتجنب عيوبها وممتكرها، فإن الموصى ما يشغل ويمسك من عنائه، ويوهن قواه ويفت في عضده ويخرجه عن مقصده (٥٩)، والسؤال ما هي البحور السهلة وما هي الصعبة، أم أن الأمر متصل بمدى مناسبة الوزن للفرض. فإذا كنا لا ننفي مثلاً هي الحال عند بعض النقاد والدارسين الماصرين الصلة التناسبية بين الأعراض أو الموضوعات الشعرية والأوزان، فإن الأهم من هذا أن حازم القرطاجني يرجع سهولة الأوزان أو صعوبتها، حلوها أو مستكرهتها إلى الأوزان في حد ذاتها من حيث تقاسم المتحركات والسواكن المكونة للتصاريح المشكلة للبحور الشعرية. فهو يرى «أن الأشكال التي تكون في البحور ترجع إلى تقاسم يبدأ من أصغر عناصر الوزن، هي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفاعيل من حيث هي في ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها. وإذا امتد التقاسم من أصغر العناصر إلى أكبرها تحققت الخاصية الجمالية للوزن، أو تحققت ما يسميه حازم «حلاوة المسموع»، وإذا لم يمتد التقاسم افتقدنا «حلاوة المسموع» وواجهنا القتل والتأخر والقتاد» لأننا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً (٦٠) ونحن إذا عدنا إلى البحور الخيلية المشروطة وجننا هذا التقاسم متحققاً في تعقيلات البحور جميعاً (الخماسية أو السباعية أو التساعية)، أو في تركيباتها البسيطة أو المركبة المختلفة. ولذلك ليس يوجد أصلاً في ضروب التركيبات والوضع الذي للتحركات والسواكن والأجزاء المؤلفة من ذلك أفضل ما وصفته العرب من

الأوزان (٦١).

استقر عمود الشعر في التراث النقدي العربي على ما ورد عند المرزوقي دون أية محاولة لتعديله أو تطويره على مدى المصور اللاحقة، وهذا بالرغم من دخول عناصر جديدة في تكوين بنى الشعر العربي، وبالرغم من التطور الذي عرفه النظر النقدي، ومن ثمة نعال هل عمود الشعر كاف لتحديد الشعرية العربية عبر مراحل تطورها؟ لا شك أن الجواب يكون بالنفي، وبخاصة ما اتصل في عمود الشعر بالعناصر الجمالية ممثلة في موسيقى الشعر والتعبير بالصورة. بالنسبة للأولى، نرى أن الموسيقى وإن كانت عنصراً أساسياً وثابتاً في الشعر العربي، فإن الوزن وحده لا يجعل من الشعر شعراً بالمنظومات العلمية أيضاً موزونة، ومقفاة، ولذلك كان يمكن للمرزوقي أن يتنبه إلى ما فطن إليه السابقون عليه أو الماصرون له، وهو النص على ما يميز الشعر عن غيره هو أن الشعر تعبير عن الشعور، يقول اسحاق بن وهب «والشاعر من شعره فهو شاعر والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا شعر به غيره،

وإذا كان انما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى» (٦٢). الشعر - قبل أي شيء آخر - هو تعبير عن ما يشعر به الشاعر من أحاسيس ومشاعر، والشاعر يتميز عن غيره من الناس برهافة حسه و«قدرته الفاتقة على التنبيه وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء» (٦٣). ووفقاً لهذا التعريف يمكن فصل المنظومات العلمية من باب الشعر، لأن الوزن وحده ليس مقبياً لشعرية الشعر. وربط الشعر بالشعر، تأصل في النقد العربي بعد أن نص عليه الكثير من النقاد، فهذا ابن رشيق القيرواني يؤكد أهمية الشعور في تمهيز الشعر عن غيره إذ يقول «انما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن توليد معنى، ولا اختراعه أو استطراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أحصف فيه غيره من المعاني أو أنقص مما أطلقه سواء من الأنفاذ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشعر عليه مجازاً لا حقيقة» (٦٤).

الشعر تعبير عن شعور بعينه صدر عنه الشاعر، في ظروف بعينها، هذا الشعور لا يمكن أن يتكرر بالصورة نفسها في الزمن، وبالتالي فالقصائد الشعرية ليست قوالب جاهزة لشاعرنا، وحتى إذا ما استعرتها للتعبير عن أحاسيس مشابهة فهذا لا يعني أننا شعراء. وصاحب المذبة يشير إلى هذا المعنى، ملمحاً إلى ما يسمى بالسرقات الشعرية دون أن يصرح بذلك، فإذا أراد الشاعر التعبير عن تجربة ما واستعار لذلك شعراً لنهيه دون أن يدخل عليه تغييراً يخرج هذا الشعر خارجاً جديداً يتناسب مع خصوصية تجربته، فهو ليس بشاعر، لأن الشعر ابتداء وخلق جديد، وليس مجرد تكرار واجترار لما هو موجود، ولهذا نجد ابن سنان الخفاجي، وقبلة أو حاتم الرازي قد ربطا الشعر بالشعر وفسروا بالفتنة «وانما سموه شعراً لأنه الفتنة بالفواض من الأشياء، وسموا الشاعر شاعراً لأنه كان يفتن لما لا يقطن له شعره من معاني لكلام وأوزان وتآلف الكلام وأحكامه وتقنيته» (٦٥).

وحقيقة الشعر لا تكمن في تميزه عن غيره من فنون القول في كونه تعبيراً عن الشعور وحسب بل تكمن حقيقته أيضاً بآثره في المتلقين، فالشعر هو «ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه لا ما سواه» (٦٦). الخلاصة أن الفكر النقدي العربي قد توصل - ابتداء من القرن الرابع الهجري - إلى الكشف عن جانب مهم من شعرية الشعر بالنص على حقيقته (إبداع) ومصدره (الشعور) ووظيفته (هز النفوس وتحريك الطباع). فالموسيقى وحدها لا تجعل من الشعر شعراً، إذ المنظومات العلمية، وبعض ما يأتي من النثر مسجوعاً لا يخلو من هذه الخاصية، ما يجعل الشعر شعراً هو أنه أحاسيس ومشاعر تخرج من وجدان الشاعر لتستقر في وجدان المتلقي، ويتبقى بعد ذلك الموسيقى عنصراً متجاوياً مع تلك الأحاسيس تكثفها وتضخم إحساسنا بها.

أما العنصر الثاني من عناصر الشعر الجمالية الواردة في عمود الشعر، هو التعبير بالصورة ممثلة في التشبيه والاستمارة والوصف. وقد لاحظنا أن الصورة الشعرية عند الأوائل تكتسب جمالياتها، وشعريتها من وضوحها، ولذلك

استرطوا المقاربة في التشبيه، والمناسبة في الاستمارة، والدقة في الوصف. لكن الوضوح صفة غير ثابتة في شعرية الصورة في النقد القديم، فقد جاء بعد المرزوقي من نص على أن الفموض جمالية من جماليات الشعر، ونقص بهم الفلاسفة المسلمين وبخاصة شراح أرسطو الذين أدخلوا مصطلح «التخييل» في النقد العربي، وأضحى الشعر عندهم «كلاماً مخيلاً مؤلفاً من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفأة» (٦٧)، الشعر كلام موزون مخيل، ولخيل هو الذي تدعن له النفس فتبسط عن أمور وتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار» (٦٨). للكلام المخيل فعل السحر في النفوس، بل أن الكلام المخيل هو وسيلة الشاعر للتأثير في المتلقين، والملاقة بين موسيقى الشعر والكلام المخيل، أن الموسيقى تقوي الإيحاء الذي يثيره الخيال، فيعيب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخیل... (٦٩). والحق أن شراح أرسطو درسوا الخيال الشعري متأثرين بالفلسفة اليونانية، وبخاصة دور الشاعر في المدينة الفاضلة، مما يجعل التخييل الشعري عندهم تخيلاً واعياً، تقتضيه المهمة الأخلاقية والتربوية في توجيه السلوك الإنساني. وهنا نخلص إلى التأكيد على أن فاعلية التخييل لا تنفصل عن فاعلية الوزن، بل لا تنفصل عن فاعلية كل العناصر الشعرية.

الإحالات:

- ١- الأمدي. الموازنة بين الطائيين، تحقيق محي الدين عبد الحميد. دار المسيرة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة ١٩٨٧. ص ٣٧٤.
- ٢- المرزباني. من كتاب الموشع في مآخذ العلماء على الشعراء. اختيار أحلام الزعيم. وزارة الثقافة، سوريا. ١٩٩٢. ص ٥١-٥٢.
- ٣- المصدر نفسه. ص ١٢٣-١٢٤، ٩٥-٩٦.
- ٥- طه أحمد إبراهيم. تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري. دار الحكمة، دمشق ص ١٩.
- ٧- المرزباني. من كتاب الموشع في مآخذ العلماء على الشعراء. ص ٧٦.
- ٨- ١٥- المصدر نفسه، ص ١١٧، ٢٤٧، ٢٢٢، ٢٨٨، ١١٩، ١١٣.
- ١٦- ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمد شاكر. دار المدني، جدة. الجزء الأول. ص ١٤٠.
- ١٧- ٢٠- المصدر نفسه ص ١٤٦، ١٥٥، ٥٥٥، ٥٥.
- ٢١- ٢٣- المصدر نفسه ص ٥٦، ٦٤، ٦٥.
- ٢٤- محي الدين صبيح. نظرية الشعر العربي. الدار العربية للكتاب. طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى ١٩٨١. ص ١٣٧.
- ٢٥- الجرجاني (علي عبدالعزیز). الوساطة بين المتبني وخصومه. تحقيق هاشم الشاذلي، دار إحياء الكتب العربية. مصر. ص ٣١.
- ٢٦- المرزوقي (أبو علي). شرح ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ١٩٩١. ص ٩.
- ٢٧- قدامة في جعفر. نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتاب العلمية، بيروت، ص ٩٥.
- ٢٨- المصدر نفسه ص ١٢٤.

المصادر والمراجع

- ١- الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) الموازنة بني الطائيتين. تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨٧م.
- ٢- إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الحكمة دمشق.
- ٣- الجرجاني (عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق هاشم الشاذلي، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
- ٤- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ٥- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، ١٩٨١.
- ٦- ابن سلام (محمد الجهمي)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، دار المدى، جدة.
- ٧- ابن سينا، تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت.
- ٨- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦.
- ٩- عبد الفتاح عثمان، نظرة الشعر في النقد العربي القديم، دار الوفاء للطباعة، القاهرة ١٩٨١.
- ١٠- العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعيتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية ١٩٧١ ص ٧١-٧٠.
- ١١- عصفور (جابر)، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت.
- ١٢- القرطاجي (حازم)، منهاج البلقاء وسراج الأدياء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦.
- ١٣- الرازي (أبو حاتم) أحمد بن حمدان الزينة في المصطلحات الإسلامية والعربية، تحقيق حسين بن شيبه الله الهمداني، دار الكتاب العربي، مصر ١٩٥٧.
- ١٤- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف.
- ١٥- محي الدين صبيح، نظرية الشعر العربي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى ١٩٨١.
- ١٦- المرزوقي (أبو عبيد الله محمد عمران)، من كتاب الموشح اختيار أحلام الزعيم، وزارة الثقافة - سوريا ١٩٩٢.
- ١٧- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١.
- ١٨- نور الدين المسد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٥.
- ١٩- ابن وهب (إسحاق)، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة - مصر.

- ٢٩- عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة، ص ٤٠.
- ٣٠- نقد الشعر، ص ٢٠٢، وكتاب الصناعيتين، ص ١٠٢.
- ٣١- عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة، ص ٢٢.
- ٣٢- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيتين، تحقيق علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية ١٩٧١ ص ٧١-٧٠.
- ٣٣- الأمدي، الموازنة بين الطائيتين، ص ٣٤٣.
- ٣٤- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، الجزء الثاني ص ٩٤٩، الجزء الأول، ص ١١.
- ٣٧- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيتين ص ٤٧١.
- ٣٨- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، الجزء الأول ص ١٢٤.
- ٣٩- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، الجزء الأول ص ٩.
- ٤٠- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيتين، ص ٢٥١.
- ٤١- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة الجزء الأول ص ٩.
- ٤٢- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، الجزء الأول ص ٢٦٨.
- ٤٣- الرماني، النكت في إعجاز القرآن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة ١٩٦٨، ص ٧٩.
- ٤٤- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيتين ص ٢٢٥.
- ٤٥- عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة ص ٤٥، ٣٧١-٣٧٢، ٣٧٣.
- ٤٨- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، الجزء الأول، ص ٣٧٠.
- ٥٠- أنظر نقد الشعر، ص ١٢٠، وكتاب الصناعيتين، ص ١٢٤.
- ٥١- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، الجزء الثاني، ص ٢٩٤.
- ٥٢- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٦ م، ص ١٢٤.
- ٥٥- نور الدين المسد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٥، ص ٥٢.
- ٥٦- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، الجزء الأول ص ١٠.
- ٥٧- قدامة بن جعفر، نقد الشعر ص ٧٨.
- ٥٨- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٦، ١٥.
- ٥٩- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، الجزء الأول، ص ١٤٠.
- ٦٠- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة، بيروت، ص ٢٤٨.
- ٦١- حازم القرطاجي، منهاج البلقاء وسراج الأدياء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص ٣٢٢.
- ٦٢- إسحاق بن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفي محمد شرف، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٣٠.
- ٦٣- عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، دار الوفاء للطباعة، القاهرة ١٩٨١، ص ٢٠.
- ٦٤- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، الجزء الأول، ص ١١٦.
- ٦٥- الرازي (أبو حاتم) الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فضل الله الهمداني، دار الكتاب العربي بمصر ١٩٥٧، ص ٨٢.
- ٦٦- ابن رشيقي القيرواني، العمدة، الجزء الأول، ص ١٢٨.
- ٦٧- ابن سينا، تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت،

رواية تشهد القارئ من النظرة الأولى



المارقين واللصوص منهم إلى أهالي الريف الحقيقيين.

وما أن يشب مصطفى بلوط عن الطوق حتى يعمل حرًا لدى الأفندي، ثم تقع إحدى زوجات الأفندي واسمها جوهرة في عشقه فتذلل له الطريق لما شرها في غرفة نومها في أثناء غياب الأفندي لدى زوجته مصطفى بلوط أن حرفة الحرّات — إلى جانب مرزوق — حرفة جيدة لكن

الريح لا تجري بما تشتهي السفن. فقد شعر الأفندي بأن جوهرة تغونه مع الحرّات فأختبأ في ركن من البيت حتى إذا حضر مصطفى في موعده وأندس في فرائش جوهرة قرع الباب في عنف فاضطرت لأخفائه في صيوان الملابس الذي لم يكن لينسج لقامة مصطفى العملاقة فأهتدى الأفندي إليه بسرعة وبهذه بالقتل أن لم ينفذ القرية إلى المدينة.

وهي عكا عمل مصطفى في مصنع الكبريت، وفيه تعرف إلى مجموعة من الفدائيين الذين يقاومون الإنجليز ومنهم فهد وسرحان وآخرون. واشترك في دورة تنقيية للشوار وأقبل على قراءة المنشورات الثورية وأدبيات المقاومة وما إلى الأشهر حتى أصبح مصطفى بلوط الذي كان بصموية يكف الخط لاثرا مشغفا يقسم اليمين ويترب على استخدام السلاح، ويشترك في عمليات قرب بلدة كفر الزعر، ويخطط لأستيال حاكم عكا البريطاني وينجح في إصابته في كتفه.

وهي هذه الأثناء يتعرف مصطفى بلوط على قائد الثورة الذي كنى عنه في مذكراته بالشيخ، ولعل المؤلف يشير بذلك إلى الشيخ السعدي أو القسام أو أي شيخ آخر. ووقع أيضا في حب فتاة من القرية اسمها تميمه كانت تنقل بين القرية وعكا لبعض منتجات اللين، واستطاع أن يستميلها ويمدها بالزواج واستفاد منها في تجنيد الشرطي عبد الكريم الذي قدم للشوار لمساعدة غير مرة فكان يبلغهم عن

لهم إلى جانب السمعة الجيدة تلك الجرة التي أوصاها بأن تعطياها لابنتهما البكر: خليل. وقد ظن الورثة أول الأمر أن في الجرة كزًا، وتذكر الراوي حكايات كثيرة سمعها عن أناس كانوا ينفذون أسسا لبناء منزل أو ترميمه فاكشفوا

جرا مألى بسبائك الذهب التي تعود إلى أيام العثمانيين. وعندما حاول الأبناء معرفة ما في الجرة فوجئوا بأنها لم تكن تطوي إلا على مجموعة أوراق كتبت بخط غير واضح، تتم رداً من أن صاحبه لم يتجاوز الأمية إلا قليلا ومن هذه النقلة الزمنية بدأت الحكاية الأساسية في الرواية وهي حكاية مصطفى بلوط.

فقد كان الرجل قد كتب سيرته وسيرة أبيه التي لم تستغرق إلا صفحات قليلة من هاتيك الأوراق. وفي هذه المرحلة يغتفي الراوي وهو ابن مصطفى ليقوم مصطفى نفسه برواية الحوادث من خلال مذكراته، وقد سمى أحد فصولها أنساب الأشراف وهو عنوان كتاب قديم للبلاذري أراد بذكره المؤلف أن يفسر من نسب البلوط ومن طريقتي في تكوين سيرته وسيرة أبيه. وهذه هي الرغبة من تسميته لهم أشرافا إلا أن واقع الحال لا يحكم إلا بأنهم كانوا من عامة الناس المسحوقين الذين يكادون يجدون ما يتفلون به من طمام أو يحسبون من شراب.

وبالمقارنة نجد أخلاق هذه الفئة وطبيعتها وتضحياتها في أرض البرجاء لا سيما إذا قورنت بمن يفوقونهم غنى ومركزاً. فالحقائق وكذلك الأفندي الذي حضر إلى القرية من حيث لا يدرى أحد وأبنتي فيها قصرا وتزوج من نساء أربع يملتان طبقة من ذوي الجاه والثراء لا يتالي بهيمة الإنجليز على البلاد. ويحافظون على أعراضهم أو أعراض نسايتهم وزيما كانوا أقرب إلى

سيرة بني بلوط هو العنوان الذي حملته الرواية الجديدة للكاتب محمد علي طه أحد كتاب القصة القصيرة في فلسطين المحتلة. وقد صدرت عن دار الشروق في عمان في مثني صفحة من القطع المتوسط، ومحمد علي طه سبق له أن أصدر مجموعات قصصية أذكر منها لكي تشرق الشمس (١٩٦٤) وسلاما وتحية (١٩٦٩) وجسر على النهر الحزين (١٩٧٤) وعائد الجساري (١٩٧٨) ووردة لميني حفيظ (١٩٩٠) ويكون في الزمن الآتي (١٩٨٩) وبيير الصفا التي صدرت في العام الحالي ٢٠٠٤ وهذه الرواية هي الرواية الأولى التي تصدر للكاتب خارج الوطن المحتل (دار الشروق، عمان ٢٠٠٤).

وهي تروي اعتمادا على أجواء قرية فلسطينية اسمها كفر الزعر مسابة فلسطين وما تطلها من من حكايات تتقطع لها نياط القلوب ويشيب لهرولها صفار الولدان.

بدأت الحكاية بوفاة مصطفى بلوط أحد رجال كفر الزعر، وقد حدثت الوفاة في ظروف طبية في يوم من أيام سنة ١٩٨١ وكان قد بلغ السبعين من عمره وله عدة أولاد إناثا وذكرًا، ولم يترك لهم شيئا من ميراث يختلف حوله الوارثون سوى جرة. ولهذه الجرة حكاية طويلة غريبة يرويها لنا أحد الأبناء وهو الراوي.

فبدأت يوم أبصر الصبي الجرة وأراد المبيت بها فتهرته الأم ونهره الأب الذي انتزعها من مكانها وأخفاها في المكان الذي يحتفظ فيه عادة بالمؤونة من سمسم وفسا وولياء ويرغل وعسد وهو جزء من البسيت يطلق عليه في القرية اسم السدة. وحين يتكشف الأب أن الصبي حاول المبيت بالجرة وهي في السدة قرر أخذه من المنزل وأخفها في مكان ما، فاصطعب الصبي ومضيا خارج القرية وحفر حفرة في الأرض إلى جانب شجرة متعددة بعلامات ودفن الجرة. ثم عاد هو والصبي والحمار الذي ركباه إلى المنزل. وظل الصبي يذكر هذه الجرة إلى أن كانت تكبه عام ١٩٤٨ عندما قرر الأب حياة إعادة الجرة ثانية إلى البيت. وبعد وفاة الأب تجمع الأبناء من ذكور وإناث وأخبرتهم الأب بأن الذي رحل لم يترك لهم عسارا ولا مالا نقدا وإنما ترك

تحركات قادة الإنجليز، ومن أمثلة ذلك حاكم عكا، فلولا معلومات عبد الكريم التي أرسلها سراً مع تميمة لما تمكن بلوط ورفاقه من أصابته.

ولم تكن مسيرة مصطفى بلوط في نظر رفاقه الثورة سيرة عطرة على الدوام فقد تخللها أخطاء بسبب تهوره وانفراذه بالرأي وتفقيذه القرارات التي يتخذها قبل المشورة، وقيل إقرارها من الخلايا الثورية، مما اضطره مراراً لممارسة النقد الذاتي والاعتراف بالخطأ ولا سيما عندما جند الشرملي عبد الكريم وحين اغتال الأفندي، وأياً ما كان الأمر فإن مصطفى بلوط الذي تقدم لخطية تميمة توقف عن كتابة مذكراته وتدوين سيرته مع توقف القتال الذي تغلبت فيه عصابات صهيون على جيوش سبع دول عربية عام ١٩٤٨ ولم يشر في مذكراته إلى ما حل بقرية كفر الزعر.

ولا أين لجأ أبناؤها إن كانوا تشردوا في الأفاق، مما يعني أن شهادة مصطفى بلوط الذي كان اغتيال الأفندي باعتقاده سيضع حداً لخطية، شهادة على الحوادث التي امت بـ فلسطين بين وعد بلفور وقيام الكيان الإسرائيلي غير الشرعي.

الذاكرة الشعبية

وهذه الرواية لا تستمد قيمتها فيما نرى من الحوادث التي دريسها أو من لغة الشعارات التي تتخللها من حين لآخر، وإنما تنبع قيمتها الأدبية والفنية من أجواء القرية وما تبع به من تفاصيل الحياة اليومية، تلك التفاصيل التي تكاد تنسى في ضجيج الحياة المدنية الحديثة. فالكاتب يفتن القصة بعد الأخرى ليرى لنا كيف يعيش المزارعون والفلاحون وكيف يجنون الذرة البهيشاء ويغيبزون الكرايش ويحرقون الأرض ويزرعون الخضر والقمح والعدس ويحضرسون الماء من الينابيع وقيمون اللواتم في المناسبات، فالحياة القروية والذاكرة الشعبية هي مادة هذه الرواية ونسجها اللغوي. أما مصطفى بلوط فهو شخصية روائية نمطية إلى حد ما: فالباطل لا يأتيه من أمامه أو من خلفه فهو رجل القرية واستطاع أن يفتح الجني، وهو عشيق المرأة، وهو يستطيع تصد الخلية الفدائية مع أن قراراته هوجاء وغير مدروسة. وهو يلتقط الشفاعة الثورية بسرعة حتى أنه يتقدم في إحدى جلساته عن نابيلين وعن صراع الطبقات ومبدأ فاضل التيمية، وكأنه لم يعد ذلك الصبي شبيه الأمي الذي لم يدخل المدرسة في حياته قط.

كذلك الأفندي يمثل نموذجاً نمطياً، فاستمداده التام للتخلي عن شره الرفيع ومنزلته الاجتماعية وتقريه من الإنجليز

ووشاياته بالنار وذلك كله لا يؤكد إلا حقيقة واحدة وهي أن المؤلف حرص حرصاً شديداً على توزيع الأدوار بين أبطاله بحيث يؤدي كل منهم دوراً واحداً لا يتعداه: فجوهرة يذوي كل مرزوق لا يفكر أي منهما سلوكه أو رأيه والشخص الوحيد الذي رأينا فيه انقلاباً عدل به عن النموذج الإسرائيلي إلى السليبي هو زايد الذي تحول فجأة من مناضل شريف يدعو الآخرين لحمل السلاح في وجه الإنجليز إلى عميل لا يكتفي بدور الواشي وإنما يقوم بنفسه بالتحقيق مع المقاتلين، فهو يقول لمرزوق بعد أن القوا عليه القبض: "هذا الانتكار لا يفيدك، وإن لم يعترف فملك فسوف أجعل جندك يمتدحون... وعندهن ترشدنا إليهم" هذا الزايد تحول من ثائر إلى متعاون، ومن مجند للثورة إلى قانع لها ومن عدو للإنجليز إلى صديق المكان في الرواية.

على أن للمكان في هذه الرواية طابعا خاصا يكاد يكون شخصية أخرى تؤدي دورا مهما فإلى جانب مصطفى بلوط، ينضج هذا الدور فيما أضيفه المؤلف من صفات على الحياة في القرية بجوانبها المتعددة. ففي الفقرة الآتية يريفا المؤلف جانباً من حياة الصبيان في القرى: "كنت أخرج مع شروق الشمس أبحث عن المصافير مثل اللامي والحلاج وأمنيني والشحيتي والزرزور والسمناء فإذا شاهدتها أغمر الفخ بالتراب قرب مصفرة أو شجيرة تاركاً طعام المصفر في فم الفخ ينادي المصافير. كنت أعرف ما يصيبه كل مصفون من الطعام، جوده الخرفيش أو دودة الأرض أو صرصران التراب... وكان فزحي كبيراً عندما اصطاد مصفورين أو ثلاثة أعود بها إلى أمي لتطبخها لي. نعم المصفر هو اللحم الوحيد الذي كنت أكله إضافة إلى لحم الأضاحي".

ومثل هذه الفقرة كثير جداً في الرواية، وبمض ما ورد فيها يتألف من حكايات متداخلة عن الموتى والجنان والمفاريات وما يذكرنا بإحاديث العامة وقصصهم عن المشاهير وعن الأشخاص الذين يقتدون بسلوكهم وعن آخرين منهم مصطفى بلوط استطاع أن يتحدى الجان وأن يظفر بجائزته ويفوز برهان: "قال أحدهم: هالك مندليبي ضمه على القبر وضع عليه حجراً صغيراً والصباح رباح... وهناك خطر لي خاسر شيطاني، تسلمت إلى بيتنا وتناولت حلة بيضاء وأصرعت إلى المقبرة ودخلت البوابة وجلسمت القرفصاء مختبئاً وراء قبر الشيخ داود وهو قبر عال يختلف عن جميع القبور". ومثل هذه المفامرة في ليل القبور تتكرر في الرواية بوجود كثيرة كذلك ياتلف المؤلف إلى الليالي والصهر حول النار في أيام البرد وما

يتخلل السهر من أحاديث لها تذكر ليالي الأس في كفر الزعر، والأفراح التي كانت تنظم طبقاً للأصول.

الزمن في الرواية، وإلى جانب هذا اضاف الكاتب من عنصر الزمن في هذه الرواية، فقد جمع فيها بين التاريخ والخيال وعن القصص القصصية، بدأت الحوادث بتقدم أوائل المهاجرين اليهود إلى فلسطين وظهور الإنجليز في عكا وحيفا وغيرهما من المدن وانتهت بسقوط عدد من المدن والقرى ومنها قرية كفر الزعر، وتفكك المقاومة، وهجرة بعض الفلسطينيين. وإلى ذلك أشار المؤلف لبعض الحوادث كإغتيال بعض المسؤولين الإنجليز، وتحدث عن الحرب العالمية الأولى وعن الحرب الثانية وما تركته من أثر وظلال في فلسطين وغير فلسطين، ولكنه مع ذكره هذه الحوادث التاريخية ابتعد بوضوح عن التاريخ بمعناه العام واندمجت حوادث الحكاية بتفاصيل الحياة اليومية بما فيها من تضاللات وثورات مستمرة ضد الانتداب.

وعلى كل حال فإن أياً من القراء لا يستطيع أن يتهم المؤلف بشيويه التاريخ، فقد تبّه على تمجيد أو تهوؤ بعض الثوار وعفويتهم وارتجالهم القرارات وتفتيتها، كما تبّه على وجود العملاء والجواسيس والخونة ممن باعوا أراضي الحولة وطبرية ومرج بن عامر من أبناء العائلات المهاجرة من دمشق ويبروت. وذلك كله جاء على هيئة إشارات غير مباشرة، ولا أحسب إلا أن الكاتب جمع هذه الإشارات معاً سمع به أو قرأه أو من خبرته الذاتية، فالاحتوى التاريخي للحوادث لا يقلب على محتواها الاجتماعي والمباسب، وقد لا يكون المزج بين الدعوة للتحرك الطبقي والاستقلال السياسي مما كان مطروحاً في حينه إلا ضمن دوائر خاصة شديدة الضيق، ومع ذلك أضفى محمد علي طه على هذه الدعوة هالة من الأهمية تجعل القارئ يظن — من الوهلة الأولى — أن الصراع الطبقي هو السؤل من تشرذم المقاومة وتفكك الثورة وضاع فلسطين.

فلو كانت هذه القاعدة مطردة لوجب أن يفشل المسألة انفسهم في تحقيق مشروعهم الذي لا يتنافى مع وجود الصراع الطبقي، فقد ظُهرت في فلسطين منظمات وهيئات اجتماعية يهودية جعلت من إزالة الفوارق الطبقيّة هدفاً لها تشده، ومآزياً تسعى له وتقصده.

وصفوة القول: إن رواية محمد علي طه بأجوائها الرقيقة البسيطة، وتسجيلاتها الوثائقية والشعبية ومحتواها التنفالي، وحبكها القائمة على الإفادة من الراوي المشارك، المسرح، رواية تشد القارئ من النظرة الأولى



بعد روايتها الأولى "جسد ومدينة" تواصل زهور كرام، في روايتها الثانية "قلادة قرنفل" رصد حالاتها العربية المدمرة والمدمرة رعباً، في مدن القمع، كما هي جبة العمة ذات الجبروت، في البيت الكبير.. حيث إحصاء الإرادة والروح ولكن ثمة في الرماد جمرة تشوق وفينيق يحترق ليضئ.

ولأن زهور كرام هنا، كما هي "جسد ومدينة"، لا تقدم حكاية بل تنقل حالة فقد تجاوزت لغة الرواية السردية وتقنياتها باتجاه انفجارات الشعر وجرافيقي النص الأكثر تعبيراً عن حالنا، ولكن مع النص ثمة سر أيضاً يوثق للحالة ويستدعي اللغة البديلة. وهذا ليس امتيازاً على الدوام فهناك غموض وإبهام يجعل القراءة ملتزمة أحياناً، وتفقد المتلقي الوضوح الكافي للإمساك بالعلاقات والمواقف، وفي أحيان أخرى يفرض النص الانشائي على حساب الرواية كتوع أدبي، مع اعتراقتنا بالطبع بالتجنيس بين أشكال الابداع الفني.

القرنفل

تزايد اهتمام النقد، في السنوات الأخيرة بالعنوان باعتباره أحد المفاتيح الضرورية لولوج عالم الرواية، ولكونه، أي العنوان، يحرض عملية التلقي باتجاه ما هو مركزي، بالنسبة للمرسل، كي يتوجه القاري نحوه لاستكناه مضامينه وفك طلاسمه.

فلماذا القرنفل؟ ولماذا القلادة؟

لعل زهور كرام، وهي تستخدم القرنفل بكثافة، كدلالة على التحدي واجتراح الفعل المقاوم، في وجه طغيان الحاجة فضيلة، إنما تستعير من الثقافة البرتغالية القريبة المصطلح السياسي الأكثر شيوعاً لما عرف بـ "ثورة القرنفل" التي أطاحت بالديكتاتورية، ١٩٧٤، ثم ما أعقب ذلك من تطورات بتحرير المستعمرات البرتغالية. ولعل زهور قد ذهبت إلى ما هو أبعد وأعمق باتجاه الثورة البلشفية (أكتوبر ١٩١٧) التي اتخذت من القرنفل رمزاً لها. ولعل ما يبرح ذلك تضمينها النص اللينيني الأكثر حيوية: "النظرية رمادية أما الحياة ففضضراء"، تقول: كم استمر في تحليل النظرية لا أريد أن يلوث صفاء النفس رماذ" (ص ٩٦)

ولكن لماذا القرنفل بالذات؟

تذهب الاعتقادات والخبرات الشعبية إلى أن للقرنفل منافع عظيمة في علاج العديد من الأمراض، وهو معروف عند أطباء العرب، ولكن فيما بهما هنا فإن القرنفل يستعمل لتقوية الدماغ، وهو يطيب النكهة، ويشجع القلب بعطريته وذكاء رائحته. وجاء في كتب التجريبين أنه يقوي الدماغ ويسخنه إذا برد، وقال إسحق بن عمران أنه يسخن أرحام النساء وإذا أرادت المرأة الحمل استعملت منه. وقالوا أيضاً أنه يفتح أصحاب السوداء ويطيب النفس ويفرحها ويزيل الوحشة والوسواس، وإذا جمل مع الورد وقطر كان ملؤه غالية في التلطيب والتفريح. كما أن مياه يقوي الحواس واليدين ويبيد الإعياء ويصلد المزاج. وهو ضد ضعف البصر والمصح وهبوط

القوى.

زهور كرام، في زمن المقم والربيع المقيم وانكسار الروح والارادة في داخل جبة العمة فضيلة تذهب إلى القرنفل كي تستحضر ما يمالح الحواس والبدن ويسخن الدماء.. فعل ثورة تشبه أكتوبر تولد رغم إعياء الرجال وعقم النساء.

وكما القرنفل حاضر لدى الأطباء فهو حاضر لدى العشاق: القرنفل الأبيض يخاطب المراء المتشككة ويقول لها ثقي في حبي، والقرنفل الوردي للفرل ويقول: أنا ممجوب بك بشدة، والقرنفل الأحمر يقول للفتاة أنا مؤمن بإخلاصك.

والقرنفل حاضر لدى المبدعين أيضاً ونفايات تكاد تكون ذاتها لدى الأطباء والعشاق، هكذا استخدم الشاعر الغرناطي لوركا القرنفل، وكذا المبدع العربي حسام الدين:

"علمتني أمي حب القرنفل تلك الزهرة المبهجة على بساطتها، الداعية للألفة على كثرتها، فلم يكن القرنفل أبداً في يوم، مثل الأوركيد نادراً وغالياً، بل هو على العكس متوفر ورخيص.. وما زلت أحب القرنفل، الذي علمنا أن للجمال جلالاً وحرمة، وللمساع متعة وهدوء، وأن الله جميل يحب الجمال!"

ولكن ماذا عن قلادة القرنفل؟

يقول الباحثون في التراثيات الفلكلورية والمتابعون لزينة النساء الشعبية أن قلادة القرنفل مصنوعة من حبات القرنفل اليابسة، وهي براعم لنبات القرنفل ذات الرائحة النفاذة، تنظمها المرأة في خيط طويل، وتصل بينها بعض الخرزات الصغيرة الملونة، وعندما تضعها في عنقها تخرج رائحة القرنفل الزكية، فترتاح نفسية المرأة لهذه الرائحة التي تبعث منها.

وحين حضر القرنفل في رواية زهور كرام فقد وظّف كل هذه الرموز والدلالات التراثية والمعاصرة عن جماليات القرنفل وتأثيراته المسرحية، سواء حين يكون زينة لمرأة أو رمزاً لنثورة.

يتناثر القرنفل على امتداد رواية زهور كرام بكثافة وخصوصية، وحوله وبسببه تشتمل المركبة بين البطلة والعمة فضيلة: "لا بد أن أحافظ على هدوئي داخل البيت، فنفسي في حاجة إلى توازن هذه الأيام.. تذكرت أنني أحمل في عنقي قلادة قرنفل" (ص ١٧) لاحظوا كيف يستدعي القلق النفسي القرنفل علاجاً بالتداعي.. ففي القرنفل ما يهدئ الروح التعبة.. ذلك أن القلادة هدية من شاعر نمسي، ولكن "من قال له أنني أعشق القرنفل.. عطر القرنفل.. لون القرنفل.. اصنعه منه باقة باقات أعطيها داخل غرفتي، أشهد أنني أنام وفي نفسي بعض هذا القرنفل". (ص ١٧) وحول هذا القرنفل يتفجر الصراع مع فضيلة التي تصرخ: لقد حولت الغرفة إلى منزلة.. تصدر أوامرهما بفصل الغرفة ورمي القرنفل". (ص ١٨)

"إنها تخاف من كل ما أعشقه ولهذا رمت بالقرنفل إلى المذلة.. ليثنتها بكيت لم تطفيء دموعي سوى قرنفة كانت ما تزال محمية وسط كتاب.. أن قرنفة تكفي". (ص ٩٠) وهي حين ترغب في مقاومة صمت الابن الأكبر للعمة فضيلة واستكانته تقرر الاستمالة بلغة القرنفل، كمراسلة للحرية، "سأحاول أن استدريج لسانه أخشى أن يموت صامتاً سانسرد به في غرفتي، وألقنه مبادء القرنفل.. كيف حين يتيسر يشتد عوده ويبقى شامخاً". (ص ٩٧)

وهي حين تسعى لإعادة الصحو إلى حبيبها صالح، الابن الأصغر للعمة، كي يتمرد ويخرج من جبتها، تهجم عليها رائحة القرنفل. (ص ١٥٢)

وعندما تدخل معركة الفاصلة مع العمة فإنها تخوضها هي وقلادة القرنفل مماً "أنا وقلادة متقوقان على اللحظة، واللحظة مزقتها العمة، ولكننا مما هزمنها حين ارتويتنا بعطر القرنفل". (ص ١٧٢) ثم يكون فرح "وانطلقنا، أنا وقلادة ليانا مضاء بالنجوم". (ص ١٧٤)



تدور وقائع السرد الروائي، إذا ما استخلصناها من نسج النص الشعري، داخل البيت الكبير للحاجة فضيلة التي تفرض جبروتها المطلق على كل من يقطن هذا البيت:

◆ زوج فضيلة الذي يعمل إماماً لجامع، ولكن لا دور ولا حضور له في ظل طغيان الحاجة فضيلة.

◆ الابن الأكبر للحاجة فضيلة وزوجته عائشة وطفليهما، وقد تم تربيتهما مبكراً ودخل الجبهة - جبهة الحاجة فضيلة - مثلها يخضع واستسلام.

◆ صالح، الابن الأصغر، كاتب ومسؤول مؤسسة ثقافية، وتحصل على رواتبه ونفوقه وأمتهارته بعبود فضيلة وتبرعاتها المالية وشبكة علاقاتها الغامضة والريعية.

◆ زهرة، زوجة صالح الأولى، وابنة القرية الفقيرة التي تمتلكها فضيلة، وهي في البيت الكبير، وبسبب عدم إجابها للأطفال، ليست أكثر من خادمة، تتلقى المذابح كل يوم مضرباً سادياً مبرحاً من الزوج، وتحرق واذلال من العمة.. فتعود إلى قريتها جنة هامة:

"وغابت زهرة، وانطلقت نار القرية أربعين يوماً..

وخيا العطار الحناء حتى أشعار آخر..

فللميت حضور يؤجل ألوان الفرحه..

نامت القبيلة

ويقي الرماد البارد يشهد حزن العشيّة.. (ص ١٨٤)

◆ فاطمة زوجة صالح الثانية التي تحاول ضمن شروط البيت

الجهنمية أن تلبس دور العمة.

◆ الراوية البطلة ابنة أخ فضيلة وهي تعمل كاتبة صحفية، وتمثل المنصر المقاوم الوحيد في مجابهة جبروت العمة، وتستمد قوتها من حقها المشروع في البيت الكبير.. ذلك أن أباه هو الذي حرر البيت الكبير من يد المحتل الأجنبي، ولكنه لم يلبث أن سقط بين براثن المستبد المحلي (العمة فضيلة).. أن البطلة/ الراوية والشاعرة في النص المقام الذي لا يزال يجري كالنمغ في المروق، وما هي تسعى إلى تحريض الجميع لإخراجهم من داخل جبة العمة، تحاول مع الأخ الكبير، وتحاول مع زهرة، ومع فاطمة، ثم تتجح في النهاية مع صالح.

هنا تكف العمة فضيلة أن تكون مجرد امرأة مستسلمة وذات جبروت، تصبح رمزاً لسيّد أو الحاكم الجديد بمد الخروج الظاهري للمستمر، وهي تستمد سطوتها من خلال امتلاكها للأرض والعقارات، بمساعدة المقدم (المسكري) المحلي، كما تستخدم أساليب الضغوط والابتزاز بالتشهير بالفضيحة، بما يذكر بأساليب الحركة الصهيونية، والعمة مثلاً أيضاً تستمد قوتها من استمرار علاقاتها وتبعيةها للأجنبي.

ولكي تعطي الكاتبة هذا البعد الرمزي للعمة فضيلة نجدها تتباغ في اظهار سطوتها وتضاصر الذين ارتضوا الدخول في جبتها "حين تراهم تمتدح أنهم كثر.. فالفرق بين جشهم واضع.. واحد يتمدد عرضاً وآخر طولاً.. وحين يلتفون حول مائدة الأكل يذوب العرض والطول.. فالعمة تبسم بركتها.. بإذنها تتم مراسيم الجلوس والنهوض". (ص ١٢)

وتؤمن الراوية، ابنة المناضل القديم، أن العمة إنما استنصت بسبب ضعف المحيطين بها: "لو دافع كل واحد عن وجوده داخل البيت لما تقام انحرافاً". (ص ٢١) ولكن كيف يقاوم من في الجبهة؟ ذلك أن الصغار يبقون صغاراً وإذا ما تجرأ أحدهم بالنظر من فتحة الجبة، دون أذنها، زلزلت الدار زلزلاً.

وحتى الأب المناضل والحرّ الذي عشقت أمي صلابته حولته العمة إلى شجرة متفوخة". (ص ٨٧) وهذه الحالة تعيد طرح المسألة المركزية مجدداً، لماذا يستبسل المناضلون حد الاستشهاد في

مواجهة العدو الاجنبي، ويجنبون في مواجهة المستبد (الوطني) وجبة العمة فضول؟

تتساءل الراوية: كم يلزمنا من الوقت لتهرب الخوف بداخلنا، صالِح حين تراه في المنصة يخطب في الجمع، تحسب أنه يملك العالم وحين تراه أمام الحاجة، تشهد كيف يقزعه الخوف ويحوه دمية صغيرة تتسلى بها العمة". (ص ٩١)

◆◆◆

الأغنية

ولكن كيف تقاوم البطلة الشاهدة زمن الطفيلان الجديد؟ هنا يتدخل الابداع كقوة تحرير على الحياة كي تصوغ قلادة قرنفل، وأغنية حب، لتجابه عثم الزنزانة وجبة العمة، انه ثالث غير قابل للهزيمة: القرنفل والأغنية والحب، هكذا تقدم الراوية شهادتها "حين غنى أبي الأغنية فازمجتهم فولوا هارمين متعثرين في أذيالهم تنفضهم رائحة الأغنية.. كانت فواحة الاغنية". (ص ١٢٥)

هذا هو الارث أو وشم الماضي الذي يمد الراوية بالنبض المقاوم "لأنني عاشقة للأغنية التي استيقظنا فوجدناها مجرد وشم.. زحفت (فاضمة) بعد أن تركت أثرًا.. استرخت ضلوعي". (ص ١٢٥)

وهذه الاغنية لا بد أن نلاحظ عليها، لأن الأغنية نحن، كنا، جميعاً.. هي ما تبقى من صدقنا ..أو قل من نقائنا". (ص ١٢٢) ولما الشاهدة الراوية ولدت في زمن الأغنية فقد ورثت الصعو عن أبيها والعشق عن أمها. (ص ١٤٦)

الحب

وتمتزج الاغنية بالحب "لم أكن ادري، هل بدأ عشقاً منذ البداية، ما كنت اعيه اني في لحظة الصعو وتحريك الاغنية وجدته يهتز لي فرحة". (ص ١٤٦)

ولكن من هو الحبيب؟

هنا تدخل زهور كرام، كما يبدو لي، في لعبة مزج بالفة الرفاهة والذكاء بين صورة البطل في المعركة الوطنية (معركة الأب ضد المحتل الاجنبي) وبين صورة البطل المطلوب في المعركة الاجتماعية ضد الاستبداد والنهب الطبقى، فيكون أن تستعير من الراهن العربي صورة البطل الفلسطيني لتمزجه بصالح اذا ما خرج من جبة العمة: "أتى من بلاد المنفى وأنا من بلد يشكو زمن الليالي... هو ما يزال يرسم خريطة الوطن للمقتصب كل صباح، ويحفظ اغنية الوطن كل مساء، هو ما يزال يفترن ذاكرته، يخشى عليها من الاسفار والتقلبات، أنا ما زلت احفظ الاغنية وارسم الأيام داخل غرفتي، ما أزال اختبر ذاكرتي كل مساء أخشى عليها من الليالي والتبعات، وقررتا حفر الأيام ونقش الأسماء التي ما طلبت رخصة لعشق الوطن، يحدث أن يمر أطفالنا من هنا، علنا بهم تظهر من زيفنا الآن من خوف بتر طولنا وقزم امتداداتنا". (ص ١٤٧ و ١٤٨)

أهو صالح هذا الذي تتحدث عنه البطلة أم المنفى الفلسطيني من وطنه المقتصب؟

هكذا يتماهى الحبيب صالح بالفلسطيني المنفي.. تماماً كما تماهت العمة فضيلة بالمقتصب الاجنبي/ الصهيوني.

وهذا المعق المروني في ابداع زهور كرام سبق وعيانه في

جسد ومدينة حيث نجد الكاتبة مسكونة "بهاجس أزمة الشياح العربي في مواجهة المستقعات والكوايس والرعب، وفي نفس الوقت المشدود إلى أحلام لا يستطيع الموت أو السجن قتلها... ذلك أنه رغم بشاعة المستقع وجحيم المدينة فئمة اطفال اصحاء يولدون رغم تمردهم على الشرعية السائدة، شرعية القمع، لأن السجن والمنفى لا يمنحان الأجيال فرصة ان يقيموا علاقاتهم الشرعية والمشروعة، بل أن الواقع لا يسمح حتى بالانتماء الى (وثنقة) الوطن دون دفع الشمن.. والشمن هو شرف المواطن نفسه".

◆◆◆

الشعر

إن زهور في "قلادة قرنفل" لا تزال مسكونة بالثيمة ذاتها التي عاينها في "جسد ومدينة" وهي الاطلاق الكلي لسلطة القمع على جسد الانسان العربي وروحه، ولكن يظل دائماً، ورغم كل ذلك من يقول: لا.. وهذه ال (لا) الجريحة بالألم والاصرار لا تمتلك هي واقع الأمر مسوغاتها العيانية والواقعية، ولهذا تلجأ الكاتبة الى لغة الشعر، أعني لغة النبوة والمستقبل كي تتشد من خلاله مع ثورة القرنفل ما يسند الروح ويقوي الإرادة، وينهي زمن المقم والانتكاس، وكى نخرج من جبة العمة السوداء التي تلقي بظلالها على الوطن المتمد من محيط الى خليج.. فيكون أن يضيء الشعر:

"عنت بخطي ثابتة غير مستعجلة.. اطلب الطريق أن تمتد اصمام خطواتي.. أردت أن أتجسّر في الأرض هذي أرضنا.. أحسها.. لأسمعها تنفّس.. تمنّاق خطواتي.. هذا أبي يصحو من قبره.. واهي تشهد عشقي". (ص ٩٥)

ثم هي توغل في الشعر كي تنهي زمن العمة: "التفت الى النافذة أمامتني الى الشمس أنها ما تزال توجد بضيوطها.. أريد نورا مكثفا.. اشتهي ضوءاً شديداً، بحثاً عن طريق اليه.. إلى القرنفل". (ص ١٦٦) لتعلن بعدها "إنني عاشقة من الدرجة الاولى.. وأني لأكبه اليك يهزني الرجيق نعوك وأردد في سري الاغنية... فتأتيني كل الأسماء الضائعة.. فأجهد نفسي على تذكرها حين أنقشها حين نلتقي، لعل اطفالاً يعمرون من هنا". (ص ١٧٢)

وتأتي خاتمة المجابهة أشبه بعلم قد يأتي مع زهرة قرنفل ستزهر بعد حين.. تتشابه البطلة مع العمة في عراك مستمرتين .. تتدحرج العمة فوق درجات السلم لتنتهي الى حالة شلل على كرسي متحرك.. هكذا يخبرنا حلم بشية الحقيقة، وهكذا تبقى العمة حية حتى وهي على كرسي.. فالمرحلة لا تزال مستمرة.

الهوامش

◆ زهور كرام، جسد ومدينة، مؤسسة الفني، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦.

◆◆ زهور كرام، قلادة قرنفل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٤.

◆◆◆ نزيه أبو نضال، تمرّد الانثى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٤.



العَبَقُ

تقول الرواية: ان الوغد جان باتيست غرنوي قد عاش في عصر طفت فيه على المدن رواث كريمة لا يمكن لإنسان عصرنا أن يتصور مدى نثانتها. كان ذلك في فرنسا، خلال القرن الثامن عشر الذي أنجب العديد من النوابغ الأوغاد. لقد تحالف نبوغ غرنوي مع انحطاطه الإنساني وقبحه الجسدي والروحي والأخلاقي، فتكرست جميعها لهدف واحد.. هو البعث والتقصي في عالم الروايج الغريب.

ولد غرنوي لأب مجهول الهوية، وأم نفذ فيها حكم الإعدام بالمقصلة بعد أن وضعت ثم حاولت التخلص منه، وبعد أن ثبتت عليها تهمة قتل أبنائها الأربعة السابقين إثر ولادتهم. وقد رفضت العديد من الممرضات الاستمرار مع الطفل الوليد لما تميّز به من جشع كان يمنع عن الأطفال الآخرين حقهم في الرضاعة.

لقد كان الطفل مسكوناً بالشیطان، كما قالت إحدى ممرضاته، ولم يعرف مطلقاً دفة الروح الإنساني. كان لغرنوي حاسة شم فائقة القدرة، ومنخران منتفخان يمتلكان قدرة استثنائية للانقباض على الروائح الزكية واستنشاقها حتى الشمالة، وبقوة امتصاص وحشية، بهدف الاحتفاظ بها لنفسه، ولنفسه فقط... وإلى الأبد.

xxx

نزعة الملكية الخاصة للروائح، قادت غرنوي فيما بعد إلى التقصي المدّمر عن الروائح السحرية وشديدة الخصوصية المنبعثة من جسد الأنثى. كان يترصص بالنساء، ولم يكن ليترك المرأة إلا بعد أن يتمكن بأنفّه المزهف من امتصاص شذاها، حتى يحتفظ بذاكرة عبقها في ملكوت الروائح الكامن في دمه. أما ضحاياها من الجميلات، فلم يكن يتركهن إلا جثثاً هامدة.

لم يكن يشراً سوى بالمعنى الدقيق للكلمة.. ولم يكن يعنيه في المرأة شكلها، روحها، أو حتى جسدها، فكل شهواته الذكورية تركّزت فقط في.. عبقها!

لم يكن يعنيه سوى اغتصاب العبق الأنثوي والاحتفاظ به لنفسه، في ذاكرته الروائح الهائلة والنعمة. وعندما يرحل عن باريس إلى الجنوب، يشهد المكان التجديد تزايداً كبيراً في أعداد العذارى من ضحايا ذلك القاتل الساحر الفذ في دنيا الروائح، والعاشر المتيمّ بالعبق.. الذي سينفد عاجلاً أم آجلاً عبقه هو..

الشرف والإيمان والحب، والقيم الانسانية النبيلة الأخرى.. وحتى اسم الرب، كلها مسائل ظلت غائبة بإصرار عن حياة ذلك الكائن البشري غير السوي، الوحش الأدمي، المستوحش المتوحّد، غرنوي، الذي لم يعرف قلبه الحب أبداً، وأخفق تماماً في أن يجعل أحداً في الدنيا يحبه.

تتزايد ملكية غرنوي من قوارير العبق النادر.. تتجاوز الدزيتين، وهو العدد نفسه من جرائم القتل التي اقترعتها يداها. وإذا كانت قطرة واحدة من عبقه قد مارست سحرها وأنقذته من حبل المشنقة التي تهيات له في حضور جماهير غفيرة مسها السحر بجالة شبيقة جماعية فاضحة، فإن ملكيته الكاملة من العبق، والتي جمعها طوال سنوات من الجريمة وكانت تكفي لسحر العالم برمته، هي التي أودت به إلى التهلكة. إذ حرك سحرها الفاحش قطيعاً هائلاً من المشردين في الشوارع والجوعى الذين انقضوا على غرنوي بلا رافة.. فندا لقمة سائفة بين أنيابهم. وفي وقت قصير.. كان قد اختفى تماماً من وجه الأرض.. ولم يده له أي أثر!

مع ذلك، فإن الأثر الوحيد الذي تبقى من غرنوي، تجسّد حقيقة في العمل الروائي المدهش الذي قدّمه باتريك زوسكيند في روايته الفذة "العطر".

xxx

إن كون زوسكيند دارساً للتراث، هو الذي يحدونا إلى السؤال حول الحقيقة التاريخية للوجود الواقعي لغرنوي، عاشق العبق.. رغم الحقيقة الروائية الساطعة التي حققها التخيل والإيهام الروائي، بحيث نكاد، ودون عناء، أن نرى غرنوي يعيش معنا.. ويمشي في شوارعنا.. ويمتص حتى الرمق الأخير من عبقنا..

فكم منا من يحبّ الأوطان لذاتها.. وكَم منا من لم يحبها، إلا ليمتص لنفسه منها عطرها، وروحها.. وعبقها، فلا يعنيه أن يترك وطنه خلفه.. مجرد جثة هامدة!

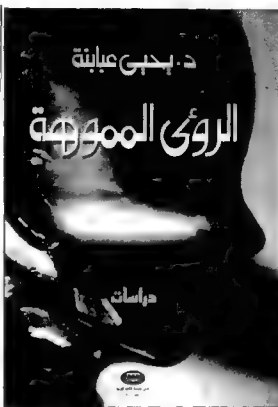
معتبراً إياها ذات طابع احتفالي، ويرفضها مؤكداً ضرورة إنجاز دراسة نقدية بعيداً عن الذات التاريخية / حياته انطلاقاً من المتن الشعري، وبالتالي فإن الناقد يعلن ميله إلى منهج نصي مستبعد كل المؤشرات خارج النصية.

ويستعمل الناقد في دراسة كل المحاور التي تناولها بنيات نفي أو بنيات إثبات عبر التأكيد أو المعارضة أو التصحيح معبراً الشخصيني عن العام والشعري عن التاريخي والحكم المسبق عن الحكم المستقبلي من النص كقوله: "...ولله الحكم على موقفه من الدين لا يكون بهذه الحرارة والحمية، بل بالرجوع إلى والبحث

عن رؤيته للدين وهذا لا يعيب شعريته من حيث هو موقف، فكثير من الشعراء الكبار كانت لهم هذه الصفة، فهذا بشار بن برد وأبو نواس والوليد بن يزيد وغيرهم، وكلهم منهم في دينه، ولكن هذا لم ينقص من شعريتهم ومنزلتهم بين الشعراء" (٢).

ويسوق الدكتور يحيى عباينة قصصاً ترتبط بتاريخ وشخصية الشاعر سافها البدوي المثلث، معترضاً على الخلط بين الذات الإنسانية والذات المبدعة... وأنا هنا لا اعترض على صدق هذه الحادثة، ولكن لي الحق في أن أثبت هنا أن البدوي المثلث لم يفرق بين عرار الشخص وعرار الشاعر (٣)، وبالتالي نفسه القائم على بنيات النفي والإثبات يتناول بقية المحاور: عرار والخمر، عرار والنور... الخ.

غير أن ما يؤخذ على الناقد هو أن تبنيه للمنهج النصي كبديل للمنهج التاريخي لا يؤكد بشواهد تحليلية توضح مدى اقتناعه بهذا الإجراء، وتؤكد مصداقية تبنيه مكتفياً بالإشارة إلى تخصيصه في ما يلي من أقسام نماذج لهذا الإجراء التحليلي أو ذاك (٤).



النفوي في شعر عرار. ولا يفوت الناقد أن يتحدث عن إجرائية تأليفه للكتاب مثلاً في تصريحه: "أرجو أن تفهم هذه الدراسة على الوجه الذي دفعني إلى كتابتها، وهو تسليط الضوء على شعر عرار بما يخدم هذا الشاعر الكبير نقدياً، بعيداً عن الروح الوجدانية والمحبة المميقة التي كتبتها لشاعر استطاع أن يقف على أوجه شعراء العرب وأن يحتل مكاناً مرموقاً فيهم" (١). بعيداً عن هذا الاحتراز النقدي الفطن، يمكن أن ننظر للقسم الأول من الكتاب باعتباره نقداً لنقد فهو قراءة في كتاب البدوي المثلث ويبدو من خلال ما يقترحه عباينة لمعونة الفصل أن الناقد النقاد مزج في نقده بين مبدئين أحدهما عقلي والثاني عاطفي، ويمدنا عباينة ضمنيّاً - لكي لا نقول يوهماً - بأنه سيوضح الحدود بينهما من خلال عنوانه القسم بـ "حدود الموضوعية ومؤثرات العاطفة: قراءة في كتاب البدوي المثلث (عرار شاعر الأردن)". ويترعرع الناقد في تمهيد القسم إلى كرونولوجية التفانيات النقدية لشعر عرار

تظل إشكالية المنهج، باعتباره مدخلا للدراسات الأدبية، إحدى أهم الإشكاليات التي ما فتئ النقاد يمرقون أمامها بدعواهم التي يمرضونها - تصريحاً أو تلميحاً - مضمنة في أن الصرامة المنهجية قد تقعد العمل الأدبي ألقه وبهاء المتجولين في أهم خاصية له، وهي: أن إنتاجه بشكل أرقى مستويات التحقق وقراءته تمثل أهم ركيزة لشموليته. وهي الدعوى التي يترض عليها بعضهم الآخر جاعلاً من التطبيقات المنهجية بآلياتها الإجرائية وأفاقها التأويلية، مدخلا حقيقياً لتلقي المنتج النصي الذي لم يكتب أساساً إلا للإجابة عن السؤال الذي ما فتئ يكرر منذ أن طرحه مارتون "لن نكتب؟" في سياق تساؤله عن ماهية الأدب.

بين دعوى هؤلاء المعارضين وحجج أولئك المعارضين كان النقد الأدبي يؤسس لذاته أفقاً جديداً متمثلاً هذه المرة في تجاوز مسألة النص إلى مسألة ما كتب عنه (نقده)، خالفاً ذلك التراكم المنهجي والنقدي الذي احتض به كثير من كتب نقد النقد.

لقد وجد النص الأدبي والنقد الأدبي نفسهما معاً معرضين لسلطة نقدية تتأسس على إنتاج خطاب على خطاب وشواهد هذا الإنتاج يحفل بها المشهد النقدي الغربي وقيله وبمده المشهد النقدي العربي. وهو الإطار الذي يمكننا أن نفهم من خلاله غائية كتابة كتاب "الرؤية الموهوبة" للدكتور يحيى عباينة.

يقسم يحيى عباينة كتابه إلى أربعة أقسام هي:

القسم الأول: خصصه لما سماه صورة عرار وشعره من منظور من أعجب بشعره وشخصيته من الدارسين متخذاً يعقوب المودات نموذجاً مثلاً لهم.

القسم الثاني: أفرده للحديث عن الرؤى في شعر عرار متحدثاً فيه عن هذه الرؤى من خلال ثيمات نصية أهمها الخمر والنور والنساء والوطنية... الخ.

القسم الثالث: بوصفه بالاتصاع وخصمه للحديث عن التشكيل النفوي عند عرار.

القسم الرابع: وسماه بشعرية العبث

بالانتقال إلى القسم الثاني من الكتاب انحراف الرؤية في شعر عرار يتم الانتقال من نقد النقد إلى النقد حيث سلفي يحي عباينة ناقداً مطبقاً لمنهج لا كما وجدناه من قبل ناقداً للمنهج . ويستند الناقد في مستهل هذا القسم على تعارف مجملية لا سيما من لسان العرب للتمييز بين الرؤية والرؤيا معتبرا أن " لا فرق بينهما في المقصود فكلا لا فسد (...) فقد أطلق عبد المحسن بن بدر على هذه الدلالة مصطلح الرؤية وتابعه بعض النقاد في حين استعمل محي الدين صبيحي مصطلح الرؤية مفضلاً إياه على مصطلح الرؤية ، وتابعه في هذا الاستعمال آخرون (٥) . وهنا لا بد أن نبدي تحفظنا على هذا التمييز من منظورين: أولهما : لغوي سياقي يجعل الأولى ترتبط بالجانب البصري والثانية ترتبط بالجانب الذهني ، بحيث ترتكز أولاً على حاسة البصر والنظر الثلاثي والمعانية وكل أفعال المشاهدة المقابلة لأفعال الإحسان بينما ترتكز الثانية على الحكم في جزئيته لا في عموميته مع اختلاف بينهما وبين العلم في التحقق باعتباراه هو شكلاً رؤيواً شيطانياً وهي شكلاً رؤيواً نبوياً تحققتا ، يمتد في ثقافتنا الدينية بالمبشرة (الرؤيا الصالحة يراها الرجل أو تراه) .

ثانيهما : اصطلاحياً نقدي تجعل كليهما لا تستقلان بذاتيهما في الاستعمال النقدي ، إلا عند من يخطئ بينهما وبين الموقف والغاية أو المقصدية لا سيما عندما ترتبط "الرؤية" بالمعالم في النقد الاجتماعي الجدلي وينظر إليها باعتبارها " مجموع التطلعات والأفكار المعبرة عن طائفة ما والتي تجعل تقف في مواجهة ملوآف أخرى... أو ترتيب الثانية بالمقصدية وبالسؤال النقدي " لماذا نكتب ؟ الذي يصفقه الفيتومينولوجيا الهوسرية .

ويميز عباينة بين رؤية عامة وأخرى خاصة ، يعتبر الأولى " الموقف الذي يخلق الشاعر منه لتقديم نظره إلى أمر من الأمور في شعره عامة ... ونطلق هذا المصطلح على موقف الشاعر العام من هذه الأمور ، فإذا كان شاعراً قومياً تم تقلص موقفه إلى زاوية إقليمية ، فإننا نقول إن رؤيته قد انكمسرت (٦) . وبين رؤياً خاصة وهي " الموقف الخاص " الذي يباثقل منه الشاعر لإبداع نصه الشعري (...) فمثلاً إذا انطلق من موقف عام سياسي مثلاً تم تركه ودخل في موقف ذاتي فإن المستوى الشعري قد أصيب بالخلل (٧) . وهنا بالرغم من أن الشاعر لا يخلن عن منهج بعينه فنبينا نجد يعجز بين ما هو

تاريخي كاستشهاده بناصر الدين الأسد وما هو اجتماعي أثناء حديثه عن الرؤى وما هو نفسي أثناء تمييزه بين المستويات الشعورية وما هو نصي أثناء حديثه عن انحراف الرؤية والبنية الإيقاعية وهو ما يحاول تطويره في قسم التشكيل اللغوي "دراسة في الحقول الدلالية في شعر عرار " من خلال ترددات ألفاظ بعينها اعتماداً على معطيات إحصائية أو البحث في أشكال تعاطيات بمحاولة ردها إلى أصولها مرتباً الحقول وفقاً لعدد المفردات وعدد الترددات ، وقد كان بإمكان الناقد أن يدرس جوانب أخرى لو أنه نظر إلى للوحدات اللغوية على أنها هي الألفاظ والقول المفرد وغاب عنه النظر إليها باعتبارها عناصر لقوية ذات معان ، وقد لا تكون ذات معان فهي أنشاق من الأصوات مما يجعلها إما :

- ١- كلمات .
 - ٢- أجزاء ذات معان من الكلمات .
 - ٣- مجموعة من الكلمات .
- وهي في كل هذا تتكامل مع المنهج النصوي المتناول للمعنى من جهة ، والذي يمكن اعتباره من جهة ثانية جامعة بين ما أصواتي وما هو تشكيلي فونولوجي وما مورفولوجي وبذلك جاء نظره للدلالة في حالته الساكنة الثابتة لا في حالته الدينامية .
- ويحترز الناقد مرة أخرى احترازاً ذا حدين : يجعله من جانب يترك لنفسه هامشاً من الخطأ العلمي باعتباره صفة محدودة للعواقب ويجعله من جانب آخر يصف منهجه وصفاً غير الذي انطلق منه تطبيقاً " وأود أشير في نهاية هذا الفصل أن ما ورد فيه من آراء ما هو إلا اجتهادي الذي وصلت إليه نتيجة هذا المنهج الأسلوب الذي اصطلمته نفسي (٨) .

و هي القسم المعلنون بشعرية العيب اللغوي : يعتبر الشعرية تحققاتاً للعث بالدلالة لا باللفظ والواقع أن الشعرية تتلطف من سؤال مركزي حدد Denis Farcy في كتابه " معجم النقد " هو ما الذي يجعل من موضوع ما موضوعاً شعرياً ولو كان هذا الموضوع غير شعري؟ ويبدو أن الأستاذ عباينة يعتبر الشعرية هي المنجز الشعري للدلالة أو اللفظ لذلك وجدناه أثناء التحليل يعزل إلى البحث في الألفاظ ، وقد كان بمقدوره أن يتحدث في مستويات أخرى للشعرية كان قريباً منها كشعرية اللغة أثناء حديثه عن آلية العيب اللغوي . أما صفة العيب فتحتمل غير قليل من الإبهام لا سيما وأن تحديداته المفهومية

كما أوردتها الناقد دون نعت هي حيناً خرق وآخر شكل تأويلي وحيناً ثالثاً مظهر رمزي وهي في أحيانها الثلاثة لها مرجعيات نقدية خاصة كالبنوية والتأويلية وعلم الدلالة ، وتقدم نموذجاً لتحليله لا أسماءه بآلية العيب اللغوي :

" قال (يتحدث عن عرار) مصوراً رحلة من بيروت إلى لرنكا في قبرص : من زان بيروت حتى نغر لرنكا لقد فركت مع الحسناء تنباكاً المعنى المعجمي لهذا البيت هو أنه رافق حسناء من بيروت إلى لرنكا وقد استمر مع هذه الحسناء بفرك التنباك طوال الرحلة ، فقد يؤخذ المعنى على هذا التفسير على أنه من قبيل لطيف الدعابات ولا يحتمل رؤية ما ... وهذا ما صرح به صديق الشاعر البدوي الملمم ... أما ما يمكن أن نقوله هنا فهو أن الشاعر قصد إلى أن الشاعر يسير في رحلة محددة من بيروت/ لرنكا برفقة حسناء جميلة ، وهذه الرحلة معادلة لرحلة الإنسان في الحياة «الابتداء المثنوي» أو الحسناء معادلة للحياة الحلوة ، فمؤدى العيشية في هذا البيت هو رسم صورة الرحلة الإنسان في هذه الدنيا » (٩) .

وعصوما فإن كتاب " الرؤى الموهبة " يكتسب قيمة من وجهين آخرين ، أولاً : موضوعه الذي هو قراءة الشاعر عرار وتلمسه مثله الشعري الذي يحتاج إلى أكثر من قراءة لا سيما ديوانه " عشيات الوادي الياقوت " .

ثانيهما : علمية صاحبه الدكتور يحيى عباينة المتجلبية في إيمانه بالاجتهاد وقدرته على تأسيس الألق الجديدة المتمثل في تجاوز مسالة النص إلى مسالة ما كتب عنه .

الهوامش :

- ١- يحيى عباينة ، الرؤى الموهبة ، دراسات ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، الطبعة الأولى ٢٠١١ ص ٧٠ .
- ٢- نفسه ص ١٥ .
- ٣- نفسه ص ١٥-١٦ .
- ٤- كإشارته في ص ٢٢ إلى تخصيصه دراسة لحقل الخمر وفي ص ٢٩ لتشكيل العيب أثناء حديثه عن التور .
- ٥- يحيى عباينة ، م.س. ص ٣٣ .
- ٦- نفسه ص ٣٥ .
- ٧- نفسه ص ٣٦ .
- ٨- نفسه ص ١٢٨ .
- ٩- نفسه ص ١٤٢ .



بالرؤى التي تنشر
الحبة والقيم الأخلاقية
عليها، غير أنني أمل أن
لا تقع في إشكالية
الشعر الاجتماعي الذي
كثر منه، فقد يقودها
إلى الذهنية والوعظية
والتعمير التقريري، مع
أنني قرأت لها شعراً
حديثاً غنياً بالرمز
والتصوير الفني الناجح
كقصيدتها «الإوزة».
على أنني عرفت من
خلال هذا الحوار أنها
تدرك الخطورة الفنية
في الشعر الاجتماعي
فتتفرق به إلى الواقعية
السحرية التي عرفتها
عند لوركا وبورخس
وماركيز.

مع صاحبة «موسيقى الروح» و
«أرض جوفاء» كان هذا الحوار.

● أولاً.. ماذا يعني لك الشعر؟

- الشعر فراشة مدهشة بأجنحة
ذهبية تشر بوبرتها (ذورها) السرية
في أرواح القراء، تكمن قوتها
السحرية في الإيقاع المعجب داخل
التراكيب والجمال الشعرية حيث أمواج
من الانفعال تستيقظ بالتأمل الشعري
وترتبط بنهر الأفكار ومائه المرتعش
الذي يتدفق بجوهر الحب.

الشعر يمد جسراً بين ذهن
الشاعر وعقل المتلقي، وهو جسر
فانتازي إبداع يولد الكلمة الساحرة
المعقّرة التي تنزع الوحشية والشر
من الإنسان، فتكون الحياة محتملة
تقدم شكرانها إلى تفوق الشعر الكوني
الجامع للحب والفهم الاجتماعي.
إن القيم العليا كالعدل والمحبة
والحكمة والسلام والحرية تتراءى بين
الأديب وقراءه، وتتمو خصائصها
وتتعمز بفعل القوة المتدفقة بين قطبي

مايا كريستينا أزكونا
شاعرة أرجنتينية تكتب
الرواية والدراسات النفسية،
معمّرة بنشاطها الثقافي
المتنوع في خدمة الأدب ومد
جسور التعارف بين الأديباء،
وهي محررة لعدد من المواقع
الأدبية في الإنترنت.
تذكرني فاعليتها الأدبية

بصاحبات الصالونات الأدبية العربية
منذ سكبنة بنت الحسين ومي زيادة
إلى مريم الصفي، ولكن بشكل أوسع.
لقت شاعريتها انتباهي لقصيدتها
«الم هادي» فارسلت لها مريّة نقدية
تضم مجموعة من الملاحظات



فنتقيها بترحيب؛ وبعد ذلك تواصلنا
أديباً عبر الإنترنت.

ماريا أزكونا كاتبة مهمة لها حضور
أدبي واسع، وإذا بقيت مخلصاً للشعر
فسيكون لها موقع شعري مهم عالمياً
لكنني أخشى أن تشتت جهودها في
النشاط الثقافي العام.

ارتأيت أن أجري معها هذا الحوار
لأتعرف ماهيتها الأدبية بصورة أعمق،
ولأقدمها لقراء العرب كشاعرة
مستتيرة معنية بما هو إنساني نبيل و

البنية الفنية إذ يتسم العمل الأدبي
بالهوية النادرة والتميز، وتبدأ أهميته
بالتزايد والرصانة عندما يمتاز الكاتب
بخصوصيته في الذوبان في القصيدة،
أن تجز تماماً عندما تفهم ويستوعبها
أي عقل وأي وجدان، إنني في أثناء
كتابتي القصيدة أسمع موسيقاها في
دماغي وبمساعدة أتابع الإيقاع الذي
تمليه الملائكة على يدي دون تكلف أو
ضبط، وأترك نفسي متجهة بمفوية إلى
أفق الروح والأمل.

قال تشيخوف: الفن لن يموت،
وهذا قول صادق في الشعر. إن ماهية
الشعر الصافي تكمن في قدرته على
إيجاد التفكير العميق تلقائياً. فقطعة
النثر يمكن أن تتوارى بالكذب أما
الشعر فلا يقدر على الكذب في لحظة
الإبداع القصوى ذلك أنه يتجه إلى
الجمال كقيمة عليا، وينظر إلى أبعد
من الجمال الخالص، فالشعر يكشف
الحقيقة والعدالة والإحسان والمحبة،
فالكمال يحتاج الكمال والجمال الكامل

لا بد أن يتضمن الاقتان حتى يصبح
جمالاً حقيقياً حسب ما قال
أفلاطون.

الشعر ليس مجرد مجموعة من
الكلمات المؤتلفة والتركييب الموقعة،
إنه سلاح سلمى لمواجهة الشر
والتوحش على الأرض، وتقوم وظيفة
لذته بدور المرأة في أي مكان في
الأرض ينظر فيها المرء إلى وجهه
فيرى ما يحدث لروح الوجود
الإنساني. الشعر مركب، انفعال،
مكاشفة، تحليل، حكمة، كل ذلك في
تكوين واحد. وبشكل عام فإنه من
الممكن أن تعلم أحدهم كتابة الرواية
أو المقالة ولكن لا يوجد تكتيك أو
طريقة ما لتعلم أحداً أن يكون
شاعراً جيداً، إذ تستطيع أن ترشده
لكتابة السوناتا أو الشعر الحديث
ليركب عبارات وجمالاً لكلك تعجز
أن تعلمه إنتاج قصيدة جيدة تحرك
انفعالات المتلقي، فالشعر لغة
الجماليات في الكلمة المادية
المستهلكة. وبقينا أن الكلمة ستبدو
مبدعة من خلال كثرة الشعراء وقلة
صراحي النقود.

● هل صحيح أن الرواية أهم من الشعر؟

- في الماضي كتب الحكماء
والصوفيون الشعر، وكان هذا سبب
بقاء الشعر في المستوى العالي من
اهتمام النقاد مقارنة بالشعر، لقد
امتلك الكتاب إمكانية إنتاج أشعار
جميلة لكن بعضهم لم يشعروا
أنفسهم بقابلية كافية لإشغال
عقولهم بكونية الشعر، لقد مرَّ
الزمن وتقدم العالم من خلال
الوقائع العلمية والإنتاج والروح
التجارية وظهرت وسائل جديدة
للإخبار بالحروب وقصص البطولة
وميلاد المدن الجديدة بيد أن الشعر
ظل مالكا امتيازاته فمن السهولة أن
تتذكره الجماهير لأنهم بقوا يرددونه
شفاهياً.

أما في هذه الأيام فالمواقع



مايا كريستينا أزكونا

الأوقات ولا أفكر بالمقارنة بينهما على
الإطلاق، فكل نوع من الكتابة يملك
خصوصيته ويستحق مكانه من النقد.

● كيف تنظرين إلى ثقافة المولة؟
- المولة تقدم مستمر مطرد تتعلق
فوائده بتسهيل الاتصال بين الثقافات
المختلفة من خلال وسائل التكنولوجيا
الحديثة كـالإنترنت والبريد
الإلكتروني، والمولة خطوة ضرورية
واصلتها بين الانعزال والتعاون المشترك
بين الشعوب، ومع ذلك فإن تسارعها
يؤدي أحياناً إلى التآزم والفوضى،
فالوحشية والظلم والحرب والعنف
الاجتماعي وفساد الحكومات والفقر
ظواهر لا بد من وجودها على الأرض،
ولكننا الآن نلاحظ أثرها التدميري
من خلال التلفزيون.

إن الثقافة الفاتكة واللغة الشمولية
أدوات توصيل لإنجاح المولة لكن
الخطر يكمن في دكتاتورية الشعوب
المسيطر على الأخرى، فالجنون
المزخرف للغزو واحد من النماذج
السيئة للمولة، هذا ليس كتاباً رديئاً
للاطفال بل هو سيطرة الثقافة
الواحدة واللغة الواحدة على الشعوب
الأمر الذي يولد الإحباط والكرهية
لدى الثقافات الأخرى إذ يُغزى الإقليم
بالثقافة المهيمنة ذات القيم المختلفة
بلا ريب.

● من الذي عليه إثم المولة؟ ماذا فعلت لمواجهةها؟

- الذنب ليس ذنب المتفتن في
الغزو، إنما الذنب واقع على الثقافات
الأخرى ذات القواعد التي لا تكفي
قوتها وصلابتها لحماية لغتها الخاصة
ومنجزها الثقافي. الخصوصيات
الثقافية في خطر مهددة بالانقراض
أمام المولة السيئة التي تغزو العقل
والأذن والعين. إن العالم البريدي
الحديث شبيه بعالم الرواية عام
١٩٨٤ حيث استبدادية القوة التي
تجبر المواطنين على سماع الصوت
الواحد.

أنا متأكدة تماماً أن الفردوس غني

تغيرت وبدأ الشعر غريباً لدى بعض
الكتاب الذين أصعبوا خارج صرعات
الشعر إلى أبعد حد. إنهم في الجهة
المقابلة للتطور الحضاري ولا يريدون
أن يسيروا في طريق النور فجيمعهم
يلهثون خلف التقدم، إنهم الفلاسفة
الجدد في عالم السلع الراضية.

في وقتنا الحاضر أنت كاتب جيد
إذا كنت منتجاً تجارياً للرواية سنوياً،
ولذلك أظن من الصموية الآن كتابة
شعر جيد بدلاً من الرواية الجيدة.

إن الرواية مهمة بالطبع ولكنها لا
تقارن بالشعر، إن أفضل الكتاب
الأرجنتينيين وهو جورج لويس
بورخيس لم يكتب الرواية أبداً بل
قصصاً قصيرة وقصائد، ومع ذلك
اعتبر عمله الأدبي واحداً من أكثر
الأعمال العالمية شهرة. فمن الممكن أن
تكون الرواية أكثر أهمية لطولها لكن
تقييد القصيدة الجيدة لا يقل أهميتها
عن الرواية. فالرواية قطعة أدبية كتبت
لتكون مقروءة بالسرور واليقظة في
حين أن الشعر هو الجمال في كلمات.
إنني شخصياً أمتلك خبرة كتابة
النوعين الشعر والرواية إذ أصدرت
رواية قصيرة ذات بنائية ليست بعيدة
الشبه عن الشعر، بادئ ذي بدء أنا
شاعرة أكتب الرواية لأن الجمهور
أحياناً لا يفهم عمق المعاني الكامنة في
القصيدة لذلك أكتب الرواية لأجعلها
أسهل استيعاباً إلى القراء، غير أنني
كقارئ أقرأ الرواية والشعر في كل

عندما يقرأ مقالات نقدية أو كتباً نقدية تتناول شعره، كم أكون مبتهجة عندما أكتشف أن ناقداً فهم المنى الثاني أو الثالث هي قصيدتي، فالنقاد متممون للإبداع، إنهم يضيفون السحر للكتابة الشعرية فهم المتقنون المميزون للشعر ويمكنون أحياناً إمكانية أعظم وقابلية أعمق في التحليل من المؤلف نفسه. إن الاتصال والتغذية الراجعة بين المبدع والناقد تنشطان الكتابة الشعرية. الرافضون مثل جوليو بوكا ولا عيو التمس مثل جليرو فيلاس يتخذ كل منهم مديراً دائماً إلى جنبه ليحبره على التدريب المتواصل للوصول إلى الكمال وكذلك الشاعر يحتاج إلى مدرب متميز يساعده في بلوغ الاتقان كي لا يخسر حيويته النابضة في الكتابة وهذا المدرب هو الناقد نفسه.

فكسما في الموقف الرومانسي فالعلاقة المتبادلة تعجب طفلاً وجماً أخفياً للقصيد التالية، إن عملية الإبداع نفسها غامضة، إن الكاتب بعد قراءته مقالة نقدية مدسوسة عن أدبه يشمر بنشاط حيوي يسري في كيانه وأظن أن الدافعية العظيمة التي يحتاجها الكاتب لاستمرار نشاطه وإثارته متأتية من الناقد.

الشعراء بامة مشوشون وغير منظمين في طبيعتهم الإبداعية، والناقد يساعد الكتاب لأن يعرفوا بشكل أفضل نجاح أو فشل إشارتهم وتعبيراتهم وعباراتهم وصورهم.

إن أحكم النقد شبهة بلسان مختبر الخمر، فخبرته العملي الشعور للجميع بالجمال الإبداعي في كلمات، إذ ثمة من يعنى بصدق إلى فهم وتحليل اللغوي العميقة في القطعة الأدبية. فالمستوى العالي لاستيعاب الناقد يصنع المعجزة فيمتلك الشاعر مرة تعرفه على مستواه من الإبداع وإمكاناته. وفيما



بالإنجليزية فلماذا لا تكتب بها كذلك بخصوصية ثقافتك وتسوقها أيضاً وتدخل بها إلى عقول الشعوب الأخرى.

● هل في مقدره الناقد إضافة إلى الشعر؟

- للمراجعات والمقالات النقدية في الشعر أهمية هائلة لتطوير الثقافة الشعرية الآن. فالمقالات النقدية تكتب نظرياً بوضوح لتسهيل الفهم على قارئ الشعر الذي لم يعتد ذلك، ولإعادة قراءة الرواية والقصة القصيرة للبدء في قراءة الشعر أحياناً منذ قراءتهم ناقداً جيداً أو كتابة ممتازة لمقابلة صحفية مع شاعر، فيشعرون بالفائدة أو الفضول لمعرفة المزيد عن الشاعر، إذ يرونه من خلال النظرة الدهشة للناقد.

إن إعجاب الناقد هو أول خطوة للتعريف بالشاعر، ولكسب صوته المهم الذي يكتشف الحقيقة التي لم يبحث عنها الشاعر نفسه في أثناء الكتابة. إن الإخلاص الشديد للشاعر مرتبط بأهمية الناقد، فمن غير الممكن أن يكتب الشاعر لإرضاء ذوق، فأنت لا تستطيع أن ترضي كل ذوق وكل عين ناقدة لشعرك، إن نية الشاعر بعيدة عن هذا الهدف، إلا أن دهشة الشاعر تكون عظيمة

بالاختلاف وأن الجحيم منسق، لا شيء أكثر تنظيمًا من المقبرة، والحياة مزيج من التنوع، ينبغي أن تكون الثقافة موفقة بين ملايين الأصوات المختلفة والأساليب المتنوعة والطرائق المتباينة في النظرة إلى الحياة. حديثاً أنشأت النادي العالمي للكتاب بلغتي:

www.blingua.4t.com إذ

يستطيع عشرات الكتاب من ثقافات مختلفة نشر قصائدهم ونصوصهم المكتوبة بالإنجليزية وبلغات أخرى كالإسبانية والبريكية والروسية والهندية والسندية أو بأي لغة أخرى. فالثقة المتعددة طريق مباشر إلى التفاهم العالمي، إنها تبني دروباً من الاحترام بين المواطنين في الدول البعيدة.

المولة تشترط التكنولوجيا لتحقيق الاتصال ولكن التعدد اللغوي يسمح للأعمال الأدبية بأن تقرأ من كل شخص على هذه الأرض دون فقدان للأفكار أو خصوصية الثقافة المستقلة.

إن الثقافة الأرجنتينية ولفتها هي ميراثي، ولكنني أشعر بالسعادة عندما أكتب بالإنجليزية لأنني بذلك أستطيع نشر ثقافتي باستخدام الثاقبة اللغوية كجسر أصلي به إلى عقول المتقنين من ثقافات أخرى.

المفكرون في كل شعب مسئولون عن إنتاج نصوص أدبية أصيلة حتى لو كتبت بالإنجليزية أو ترجمت إلى لغات أخرى. ينبغي أن نعلم أكثر وأكثر عن الأدباء الأخرى والخصوصيات المختلفة لنصل إلى سلام مرغوب فيه على الأرض. الجهل هو خطيئة الحرب والإرهاب، يحسن أن لا نجزع من أن نكون حميمين مع الثقافة الأخرى وفي الوقت نفسه كل منا يعرف ولو شيئاً قليلاً عن الآخر. نحن نبني تضامناً ثابتاً وحضارة عالمية ممكنة. دائماً أقول إذا كنت تقرأ كتباً

الشعورية بل إنه يقود إلى الطيبة والصلاح، ولهذا السبب يكتشف الشعر طريقة إذا أنجز بجانب جماليته الفنية معرفة للصلاح، وانطلاقاً من هذا الشعور فإننا نستطيع توضيح مفهوم الشعر الاجتماعي بأنه ذلك الشعر الذي يشد المتلقي إلى ما وراء الشعور العاطفي ويدخل الإثارة إلى عالمه الباطني لفرض ما هو إشكالي في المنظور الأخلاقي.

إنه يحدث الانكسارات على الثيمة الاجتماعية ليس من منظور أيديولوجي أو سياسي بل من منظور أخلاقي.

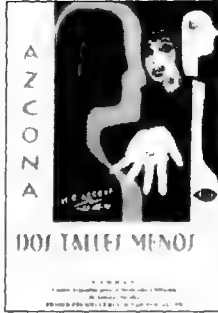
في التأليف نستطيع كذلك استخدام الصورة المركبة، كأن نتخيل عصفوراً جميلاً ملون الريش يطير بأجنحة الحرية بلا خوف إلى أعماق الروح، إذ بدأ الشعر الاجتماعي يحلّ يؤس البشر من خلال الضمير الأخلاقي. قال أورتيغا وجاست «أنا أكون أنا وحالي»، كما قال:

(الشعر مسنود ومؤيد بالواقع لبناء الاستعارة أما الملم فهو عكس ذلك إنه قائم على الاستعارة لبناء الواقع).

فالشعر الاجتماعي إذن معتمد على الواقع ينشئ المجاز أو الاستعارة التي تجعل الواقع رمزاً وتؤدي بالجمال التعبيري فيها إلى نهاية أخلاقية اجتماعية.

إن الشعر الاجتماعي هو الشعر الذي يملك قابلية التماس مع جمال الزهرة ووضوح الفكرة ويشجع على العمل النافع للصالح الاجتماعي، وهو يهدف إلى تفسير الاتجاهات الاجتماعية عند القراء، ويصحي الضمير على المشكلات وعذابات العالم الواسع، ويرشدكم إلى متعة الضمير التي يولدها الانكسار الاجتماعي.

وأخيراً فإن الشعر الاجتماعي يقسم الاتجاه نصفيين، نصيفاً للنداء الفني الباطني ونصيفاً للعمل الاجتماعي.



الأرجنتين في الطليعة منذ عام ١٩٩٨، ولقد بدأت كتاباته متبعة أسلوب كوفيسيدو ولوركا وبعض الشعراء الإسبان المشهورين في القرون الأخيرة، ولقد تأثر لوركا كذلك بإزرا باوند ويولت ويتمان. إن كتابي «المقول بأصفر حجبمان» أول كتاب شعري كامل عن القضايا الاجتماعية في الأرجنتين، ثم ألفت كتاباً آخر «العالم والبريد الحديث»، ولي كتابان آخران هما «موسيقى الروح» و«مرحباً أيتها الأرض» وقد ضمنا شعري وأشعاراً آخرين كشعر ابنتي سلفانا، وشعر سوزانا أرزن، ويلستريني، فالشعر الاجتماعي يعيش في الثنائية القوية وهو يقدم عقاباً وشهادة في وجه العالم على الفساد في المجتمع الأرجنتيني.

● هل الشعر الاجتماعي في الأرجنتين يهدنا إلى الواقعية الجديدة والدور الوظيفي القديم؟

– قدم إلينا الشعر من الجذور الإغريقية واللاتينية، وهو التعبير الفني الأدبي الهادف للجمال من خلال المنابع التعبيرية الخاصة به كبنية تقصد تحقيق البهجة للشعور العاطفي، ولكن ماذا ينبغي أن نفهم من الجمال؟

يرى أفلاطون أن الجمال الحقيقي نفسه ليس مقصوداً لإحداث اللذة

يخصني لقد حصلت على قناعة عظيمة من هذا الشعور منذ أن ألف عني نكلس ميورالي من الهند كتاباً بعنوان «خلف الملاك الحديث»، ومنذ أن كتب الشاعر الدكتور راشد عيسى من الأردن مقالات نقدية عن قصيدتي «الم لذيد»، فندما تأخذ الخصوصية الحكيمة وقتاً كافياً للكتابة عن القصيدة فإن الشاعر يشعر بأنه قدم عملاً جيداً في الحقيقة، لذلك فالمقالات النقدية تملك مسئوليتها وأسباب استمرار الإنتاج.

● ماذا عن رؤيتك العامة للشعر في الأرجنتين؟

– يوجد في الأرجنتين أربعة اتجاهات شعرية هي:

أولاً: الأغاني الأرجنتينية التقليدية (النموذجية)

– أغاني التانجو (موسيقى من أصل إسباني)

– أغاني الفولكلور

– الترائيل الأرجنتينية

ثانياً: الجوشيسكا، المعروفة

بمارتن فيرو لجوزي هرنانديز، وهو

أكثر الكتب أهمية في الشعر وهو

رمز الشعر الأرجنتيني.

ثالثاً: الشعر الكلاسيكي ومن

رواده: الفونسنا ستورتي، كونرادو

نالي روكسلو، المافيرتي، ليبولديو

لوجونس، إنريك بانشر، بالدوميرو،

ف. مورينو.

رابعاً: الشعر الحديث ومن رواده:

بورخس، جوليو كورتازار، أولجا

أورزكو، الجندرا بزارنك.

خامساً: الشعر الاجتماعي ومن

مشاهيره: سوزانا أرزن، جوان هوغو،

أندرز بيركي، إمي شار، بولي

بلستريني وغيرهم ممن ضمنهم في

كتاب، إضافة إلى اتجاهي في

الشعر الاجتماعي، وشعر ابنتي

سلفانا كاستلانو.

إن الشعر الاجتماعي في

المشهد الثقافي العربي

لقاء مع المخرج المسرحي د. عقيل مهدي (حوار: د. اندرياس حمدي)

لقد فرض الوضع العراقي المأزوم واقعاً جديداً لم تستطع معه العديد من العقول العيش والتعايش فتشتتت وانتشرت في كامل أرجاء المعمورة، ولئن خسروهم طلاب أهل العراق فإنهم كانوا مكسباً للعديد من الدول العربية وجامعاتها ومؤسساتها. وفي مدينة طرابلس الغرب كان لي شرف زمالة أحد هذه العقول ضمن الإطار التدريسي لكلية الفنون والإعلام بجامعة الفاتح فسعدت بالاستماع إلى آرائه ووجهات نظره. إنه واحد من رجال المسرح العربي تتجلى فرديته في عشقه للقراءة، وإطلاعه على أمهات الكتب العربية والعالمية في الأدب والفن والشعر وفلسفة الجمال في بغداد وأثناء دراسته بالخارج - أوجد لديه ثراء لغوياً لا حد له. رجل مفعم بالفن والأدب، يمثل ويخرج وينقد ويكتب الشعر والمقال والقصة المسرحية.

والدور، وهي تخص مشكلات التجسيد الإبداعي وآلية الأعمال الشريطية، والشخصية الفنية (الكاركتير)، والوثيرة الإيقاعية. هذا وسواء ما دفعني لترجمته، وتمثله بلغتي، بعد سنوات مرت على إجراء مراسيم التحنيط لواحد من أبلى عقول المسرح، واسطهم جماً في أدبياتنا المسرحية "الزائفة"، التي تناولت تجربته المسرحية من خارج مدارها الحقيقي، مع تقديري للمقاريات الجادة عنه. يحذرنا - ستانسلافسكي - عند التعامل مع (طريقته) بقوله: "لا ينبغي أن تكون في رؤوسكم وإنما هي ذاكرة عضلاتكم" بمعنى أن العرض المسرحي يشكل بنية جمالية من عناصر فنية متفاعلة، وليس ثرثرة، ولا أجد في ثقافة الاستهلاك ذريعة لتدمير الجاد من المواهب، بشرط أن نضع (الثنمين) في الطريقة مع ما يجاورها "الآل" من توصلات إبداعية لا تقل عنها قيمة، ومن غير أن نسقط مسؤوليية المبدع العربي عن ضرورة الاكتشاف وإجترار الأحلام قنباً على المنصة. فمن المحزن، أن يحدثك مثلاً ناقد وهو في غيبوبة تامة عن انزياحات اللغة، وعن مراوغة الصوت للمعنى، ويضيق لسيوطته على قسعة مرايا اللغة الشعرية، هكذا هي حال من لا يعرف ما معنى التشكيل الحركي (الميزانسين) ولا



الفني أيضاً. أخطاء التمهيط الشائع عن الطريقة، متعلق بالجزء الأول لكتاب "أعداد الممثل لنفسه"، وبعد أربعة عقود ظهر الجزء الثاني!! وتلته الأجزاء الثمانية لمؤلفات ستانسلافسكي الكاملة!!

كتاب (تربية الممثل) هاموس لفنان المسرح الجاد، تنتظم فيه: "نظرية المنصة" المسرحية وهي تتعلق بالوعي الخاص بالتطبيق، و"التقنية الفنية" المستمدة من التمرين الإبداعي للنظم وأخيراً "طريقة العمل" على النفس

إنه الأستاذ الدكتور: عقيل مهدي يوسف خريج كلية الفنون الجميلة ببغداد ١٩٧٣ تحصل على الدكتوراه من بلغاريا ١٩٨٢ وعلى درجة الأستاذية ١٩٩٥ ألف العديد من الكتب منها: نظريات فن التمثيل، الجمالية بين النوق والفكر، جاذبية الصورة السينمائية، منعة المسرح، جماليات المسرح الجديد، وغيرها.. عضو اتحاد الكتاب العرب والرئيس السابق لرابطة النقاد العراقيين، كان لنا معه هذا الحوار:

● ورد في إنتاجكم الأخير في فن ترجمة المراجع المهمة بالفنون الدرامية والذي يحمل عنوان "تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي" للمؤلف "ج. كريسيتي" أن: "الفن الحقيقي يولد من امتزاج الموهبة مع الحدق" وأنت معلم الحدق في العديد من المؤسسات الأكاديمية في الوطن العربي، وكنت قد علمته في مدارس المغرب.. فهل يمكنك تحديد ورسم معالم الفروقات حيث تعلمت وحيث تعلم؟

- طريقة (ستانسلافسكي) كما يؤكد (كريستي) ليست بديلاً عن الإبداع، بل هي أعداد ظروف مثلى للممثل الموهوب والمخرج المبدع وهي ليست مجرد معامرة سيكولوجية، بل تبحث في طرق التجسيد الإبداعي، وفي تعبيرية الشكل

وصناعة المبدع



على احتمالات شتى، ولجعلها ملموسة في الفن عموماً، وفي المسرح على وجه خاص: ينبغي أن يكون الجسد البشري قابلاً للإضاءة إلى مساحيات عالمة القصيدة، فما نفع تماثيل حكماء المسرح (المنسولين من عباء هوميروس الملحمية (١٠٠٠ ق.م) ومنذ النقلة الاسخيلوسية، باختراع فن المسرح) إن كنا نجد في يومنا المعاصر هذا، مواهب تستعزف بالفضاء الخطأ؟ وتتلذذ علناً ما نفع طرائق تربية المثل وتدريباته إن كان بلا دافعية ابداعية؟ بل كيف تقنع قطاراً صلباً من النجوم بأنه قد انحرف عن سبته منذ زمن بعيد؟ في زمن تتكوب فيه هوامات زاحفة فقيرة المواهب؟

خذي - على سبيل المثال - (مارلون براندو) تكفي قطرة واحدة من فنه لتضمير سواحل المصطفين من مثلي الدرجة الثالثة الذين سرقوا حنجره الثنبي، وصاروا هم الصوت والأخرى الصدى!!

"مارلون براندو" يرفع سبابته لملمه (سترازابورج) وهو في قمة شهرته، ليعيد تفكيكه، ويناءه حسب مقتضيات (الاستوديو) والنطق المعاصر للمسرح، ولتُسيئه على التخلص من احتمالات (كلاشيه) جاءت مع امواج الاحتراف وخدر النجومية.. فالهوية يجب ان تكون حاذقة مسرحياً، وهي (مزاج ابداعي).

يعرف (التمبو - رزم) ولم يسمع بالتعامل خيالياً مع الأشياء ولا بمرونة الجسد (التشكيلية)، ولا بشرط الرؤى، أو تعديل خط الافكار الموجودة في النص الدرامي، مع شريكه على منصة المسرح في لحظات الصمت والى اي مدى يمكن ان ننسج من (الارتجال) ومن فن (التقديم) و(المباشرة) والمبارزة والسقطات والمشي الفني والإلقاء الفني غير التمثيلي... وسواها، هذا ما كان يؤثر ستانسلافسكي بعمق وتبين منهجي خلاق.

● في قراءة لكتاباتكم التي تزخر بها المكتبة الثقافية العربية مثل "نظريات فن التمثيل" و"متمعة المسرح" و"تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي" نجد ان احجابكم واقتناعكم بأسلوب ستانسلافسكي في تربية الممثل وتدريبه يبدو جلياً، فهل ما زلتם تعتقدون ان "النهج" هو الأصل في زمن السرعة ولثقافة وسائل النقل، وضيق الوقت، وضغوطات الاستهلاك المادي المحموم؟

- حين كان يحاضر (كريستي) ووجانته الشيخ (ستانسلافسكي)، كان يجب الأخير من كيفية تدريس (كريستي) لطريقته بهذه الروحية التي تمنهج الفن، وتستجيب لتغيرات العصر الحاضر، وتجذب طلاب المعاهد المسرحية والجمهور المرض. كل كائن لندي يحمل امكانات تبقى بالقوة مقتوحة

حين التفت الى الماضي، افرح لبعض طلابي الذين اسهمت مع زملائي بخلق خميرة في دنان ارواحهم المعيشة. وصاروا نجوماً، اما الطالب غير الموهوب فيُصصيك برمشة عين عن ملكوت الأولب! اخذي رخاماً شفافاً وزجاجاً كرسالياً وروحاً بشرياً قللاً، سترين مسرحاً عامراً بالفرح، استبدلي مفردة بفيرها، سينهدم هيكل المسرح، فهل تتصورين رخاماً بشرياً مثلاً أو زجاجاً من حجر اصم؟ هذا المدرس والطالب والمنهج، أي خلل سيعل كما لعنة القدر على المصير، تيارات متداخلة من مصادر اشعاع واللون وبشر يوحدها طيف المرض؟

● هل يعني هذا براكيم ان "المنهج" ليس مجرد مدرسة حرفية وإنما يرفي الى مصاص التيارات الفكرية والفلسفية، أم ان احجابكم بأجواء وافكار صاحب "المنهج" هي التي دفنتم الى التثريبه والدعاية له؟

- لقد حاولت أن اغذي الثقافة المسرحية بفنون (الفرجة) التي وجدتتها حلاً جوهرياً من مازق (الأديبة)، فاستعنت بتجارب المخرجين العالين، ولست أنا الذي اعجبت بأسلوب ستانسلافسكي وحدي! بل تعلمت هذا الاعجاب من (برخت) الذي قال عنه بأنه يبدأ من حيث (القضية العليا) وهو مصطلح ابتكره (ستانسلافسكي)، وأكد (بيتر بروك) علو قامة ستانسلافسكي في فنون المسرح ومناهجه، وكذلك (جروتوفسكي) الذي قال عنه، بأنه قد اهمه طرق تدريب الممثل، وهكذا.. قل عن المبدعين المعاصرين. ولكن - للألمف - جرى تداول ستانسلافسكي بطريقة معكوسة لدينا نحن العرب! لاحقاً موجبات التجريب (الزائف) واقمنا بدل التجريب الحقيقي مهرجانات خلت من التقصي الناجع لأسباب الوهن المسرحي أو معالجته! متوهمين التخلف في (الطريقة) لا في صفوف الانفس المبدعة بالألماني لا بالأفعال! أنا لا اعرف - صدقاً - ما

الحدث ومجرأه وهدفه الدرامي في العرض، كما يقول ستانسلافسكي، هو الجواب الشافي عن اشكالات ملتبسة تثيرها الأصالة والمعاصرة، والشكل والمضمون لأنها تقف خرساء أمام لغة المرض، وإشاراته ورموزه وتأويلاته الفنية والفكرية والجمالية التي تقدم بأسلوب شخصي متفرد.

● **هميبدأ عن الشعارات والبروتوكولات الخطابية: هل يمكن الحديث بشفاافية عن مشروع ثقافي وجمالي عربي، أم أنها مجرد محاولات مبتورة ومشتظية يائسة في ظل ظروف عامة طاردة للإبداع؟**

- أحسنت، ثمة بروتوكولات ومآدب غير افلاطونية ولفات خطائية، عمت على شفاافية الإبداع العربي الذي يفجر المساكن والمتخلف والرجعي، وينشئ بدلاً عنه مدناً مسرحية فسحة الارزاء، ممدودة سمواتها الإبداعية بالفائز، والجديد المأمول، وبالمعالجة الأرقى.

(الحرية) باتت اليوم في نبض مجتمعاتنا، حين يعارسها المبدع العربي أنها إيقاعات طبول، تؤلب روح القطيع البدائي للانقضاض على العدو (كذا) الذي جاء ببضاعة مستوردة لا يعرفها لناس منذ العصر التركي وحتى داحس والغبراء.

أما لو تفكّر المخرج ملباً، ووجد أن حقول التتويج الآخذه بالاطراد، وسحب الخرافة التي تمطر سحراً وجناً وزيافاً.. لو أراد هذا المخرج أن يواجهها (بشمعة) لقصفت كواليسه وسائره ومملوؤه، بأشنع أدوات التدمير الفكري الشامل الذي لا يرحب بالاختراع قدر ترحيبه بالاجترار، الذي كان اجترارياً في زمنه هو! (من الاجترار جئنا وإليه نعود)!!

نمر الآن بدوامه من المرض العقلي الشامل، الذي يحرق الحرث والنسل بسبب ان اعدامنا - للأسف - في (الركع) الشرق اوسطي هم من بقايا (هاروت وماروت)!! فجيرونا معهم الى الهاوية. ابن ملاذنا، ان تخلينا عن



د. عقيل مهدي

التي يباشرها على الخشبة، ولم يكن داعية أو خطيباً، بل صاحب خطاب فني وجمالي من نمط رفيع.

● **واين - برأيكم - تتموضع التجارب العربية الساعية لإثبات الهوية العربية كالحكواتي والاحتفالية وغيرها.**

- انظري للمقول التي تقف وراء من بشر بالاحتفالية والحكواتية؟

ترين أنهم من صفوة المتنورين العرب: الصديقي، برشيد، وأشباههم عز الدين مدني، ادريس، سعد الله، قاسم محمد، بن زيدان، الفريد فريج، الغاني وسوامم.

كلّ منهم أراد أن يضيف لبنة الى معمارنا المسرحي وهو مرتبط بأفقه التاريخي. ولكن المغالطة الكبرى هي السعي الحثيث لإثبات (الهوية) بالانطلاق من الذاكرة المتخفي، بدلاً عن المخيلة الإبداعية، انظري للتجارب الجسادة التي قدمت تحت هذه (الباطلة) الفرجوية، ستجدين أن نجاح نصوصهم وعروضهم، كان بسبب (إبداعيتهم) لا بسبب البحث عن (هوية)!! ولا ماذا تقول عن كبار المخرجين الذين قوموا الشكل التاريخي، والاستشراقي عن العرب هل هم عرب في تجاربهم، أم هم المان، روس، وأمريكان؟ إن التعبير الشكلي الأمثل والأرق والأرقى عن تجربة

معنى الأمثل - من المناهج، الا اني اعرف ان لكل نمط مسرحي متطلباته الداخلية، وان الذخيرة المسرحية حافلة بالأرصدة النادرة التي تستجيب بهذا المنهج أو ذاك لمعالجة الفعلية أو النشاط المسرحي، لأن الجهاز المسرحي قابل للتشكل في فتحة المترو، وحفرة المعبد، ومعمار ما بعد الحداثة، وفي شامق الجبال، وقبو المدن الكونكرتية، يتلوى مع الشوارع، ويسكن العلية. لا اعتقد ان تعلمك كيفية مخاطبة المتخرج ابداعياً له علاقة بالزمن والمكان الخارجهين، بل هو امساك وهج التجربة من تلافيها، وعليك أنت طيها ونشرها مع شريكك المتفرج بطريقة بدولية دائمة. وكان ستانسلافسكي صاحب الفرضية الجديدة، وعليك أن تتخطاه وجوباً لا جوازاً لتصبح جديراً بنفسك، أنا الآن اقراً طريقته وفق منظور الحداثة التي تلمتها من اجيال تالية له، واجيال ما زلت معاصراً لطروحاتها المسرحية، احاورها، وتحاورني وتقودني شئت ام ابيت الى فضضاءات لم ترد على خاطر ستانسلافسكي الوريث لقرون ابداعية خلت، ونحن الآن على اول عتبة من عتبات القرن الواحد والعشرين، وتحتم علينا سلاسل القراءة الاخرجية، اضافة المزيد من الحلقات، في زمن الحركة والاستهلاك والحروب السافلة.

● **هل يمكنكم توضيح ذلك؟**

- حارب (ستانسلافسكي) الحرفية الصناعية ونادى بالإبداعية كما قلت، وحرص على (الكيف) الفني، لا الهتافية حين اهتمت بمقولة الثورية، فاعلن عن غضبه قائلاً: بأنه ليس من الشورية يمكن أن ترفع الشعارات، وتأتي بالمجاميع والحشود، بل الثورية هي الروح الخلاقة لمبقرية الشعب، وعلى المخرجين الجادين أن يرفهوا السمع لالتقاط نبضاتها الصرية لا السطحية فالثورة ليست أمهاراً دعائياً، بل تبدل خلاق في طبائع ومواقف البشر. كان جريئاً في منه يثقل جراته في مواقفه الحبيانية، وكان يريد أن ترتقي (الأفكار) إلى (الصور الفنية)

تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي

ترجمة:
د. عقيل مهدي يوسف

الثقافي المراقي.. وكيف يبدو لكم في ظل الواقع الجديد؟ وهل تمتدنون أنه سينيني على قطعة مع الماضي؟
- تقني كبيرة بالمسرح الثقافي المراقي، كل لاعبيه متمرسون بالوعي، ومتميزون بالهوية والتطلع إلى الحداثة والتجريب، ولا نخفي غيبتنا بأن المؤسسة الثقافية المراقية حافظت على دار الشؤون، وعلى دار المأمون، وعلى مجلات الثقافة الأجنبية والأفلام وأضافت دجلة وسواها. وما زالت ثقافة الاطفال بخير، وتصدق السمفونية الوطنية بارهي (كونشرتات) موزارت، وجاكيفوسكي، وباخ، وما زال ياسر خضر، وعباس جميل، وحמיד منصور، يطلون من (الشرقية) (الفضائية) والمسرح المراقي هو هو، عناد صلب من أجل الجمال الأرقى. ونقد مسرحي، مسلح بالأكاديمية، ونقاء الضمير المهني وما زال شارع المتبي حافلاً بترويج الكتب المشاكسة، وفي كل جمعة يهدر صوت الاديب والمفكر والمثقف المراقي ويمتد من مقهر (الشانيدر) وحتى ذرى الشمال وصولاً الى جيكور.. اما القطعية فهي لا محالة ضد ثقافة الانحطاط، ويبقى التواصل مع الثمر والتمين في المناهج القديمة التقليدية والعقلانية والتي ما تركت لثقافة الطل والأنين والروح المقبرية أي فرصة، تمد قرونها متدا،

عصرنا؟ وعن العقلانية؟ اين مسرحنا من اشكالات الفكر الآتي؟

هل نسقط قسراً او نغرق باراجة مسمومة بالتعاويد، ودخان البخور، بخلاوات منزلقة على المسرح وارضيته الفائسمة للأسف بعض تحاللات المسرحية خاوية، واغنانا عجاف، وجفّ الضرع عند مبهديننا الكبار، وداهم الموت سعد الله ونوس، وكاتب الجزائر (كاتب ياسين) واسكت الظلم الاجتماعي والظفر الرسمي الكثير من مخرجينا، وابتلغت المناصب بقايا ما تبقى من ومضات مآلها الانطفاء، او الحريق، ولكن من أقوى، هل الظروف ام المبدع؟ ومن سيطرد من؟ جوابه رهن إرادتنا نحن المسرحيين.

● ما وقع الحديث ليحكم عن "المواجهة" في الثقافة العربية وعن "ثقافة المواجهة"...

- الثقافة لا تواجه نفسها، بل تتطرق مع الغاير لها بحركة دينامية نحو تقويم المستقبل، نحن بحاجة لأصول ثقافية تعيننا على مواجهة الثقافة الزائفة. فكل آخر يحفزني لإنتاج خطاب تركيبي، يحتوينا، ويتجاوزنا بديمومته الأبدى.

● فعواً عن المقاطعة، ألا تعتقد أن المثقف العربي عاجز عن اللحاق بعجلة المتغيرات السريعة، وبالتالي سلباً الى الاستهلاك لا الإنتاج؟

- ليست مسرعة والاستهلاك السهل خطراً على الثقافة، لأنها الأضلع في ميزان المواجهة، ولكن خوفي أن تغيب الثقافة الحقبة وتترك المكان لهذا الهاطل البديق من فضائياتنا التي تقدم للأجيال وللفكر المراق ما ينوّه في لحظة نحن بأمر الحاجة فيها الى الصحو، ونحن بحاجة إلى السحر الحلال.. (متعة بصرية رائعة)، وحس أنساني رفيع، وفكر خصب ومرن وفيه مزايا الوطنية. وهذا ما نعتز عليه في الوجه الآخر من فضائياتنا العربية الرصينة.

● نمود بكم الى موضوع - ونرجو أن لا يسبب لكم ألماً - وهو المشهد

لتعكر على البنفسج غيظته. وعلى ورد الجوري لونه ونداه وعطره الأسر.

● رجل المسرح، المخرج، والناقد والمعلم.. د. د. عقيل مهدي يوسف.. هل تمتدنون أن المسرح اليوم فقد الوسيلة والغاية، وكذلك المساحة للفعل في الذات الإنسانية تاركاً الأمر الى ثقافة "السندوتش"؟

- المسرح بحاجة الى (منهاج) مطبوع، وجهة عمل مؤسساتية، وأهلية تغطي مسواسم المسرح السنوية. وتدبرها نخبة من رجال الفكر المرموقين لاختيار (المروض) المسرحية التي يفضل تقديمها للجمهور العام.

● وهل يحتاج المسرح اليوم الى وسائل للوصول الى جمهوره؟

- اعتقد ذلك، وتأتي الصحافة، ووسائل الاعلام والندوات، واللقاءات لتستكمل المشوار وليس خيراً من متفرج يعجبه العرض المسرحي فسيمصيح وسيطاً نشطاً لنقل انطباعه الى اقرانه.

● كلمة أخيرة لقراء مجلة "عمان"؟

- مجلة عمان - انت وطني في غريتي، ودمعتي الحرة وأنا اشوق مع شاعرنا "حسب الشيخ جعفر" الذي ينحدر من ارومة جبالية عاشقها فالنخلة المراقية غرسها في سيبيريا، واشمرت في عمان اقماراً، وحانات وأوجاعاً، وسلمان على صفحات المجلة وهنا اتوقف كيما اتهم بتفضيلاتي الوطنية واعود الى مجلة عمان التي جمعت اقاصي عالمنا العربي من على مشرقه الى مغربه، ويشرفني من على منبرها الاصيل الاشادة برئيس تحريرها وكتّابها، واطح قراءها الذين هم مثلي مصابون بزهو قراءتها، فهي مسحتني من حرمات منها، وكانت اعدادها تصلني الى قصر كليتي ببغداد.. واصبحت اليوم ابحت عنها، وكنت يا سيدتي المصدر الذي يرفقني بجديدها، فأنا شاكر لك هذا الجليل والشكر في الختام هو آخر ما تبقى لي، وأنا في طريق العودة الى العراق حيث المستقر.



يُشَدُّ الأوتادُ، والعمدُ المدللُ واسطُ،
يَطْوِي عَلَيْهِ سحابةُ النعسِ الخفيفِ،
مَضْجَعُ الحَاجَاتِ يَسْرُبُ فِي الجفونِ،

الْحَمْدُ (١١١)



الخصى ظلُّ..

هذي الخطى قد علّمت في الصخر،

لا في الرمل، فانشُد عن خطاك،

وإن بها باهيت

لو أطلقت للريح الرخية عين المزمار،

رقصت الضلوع، وكان يطرب،

كان يطرب لو غناؤك غام في غضب الحروف،

وشد من رقتيك أنفاس البداوة،

كلما دندنت أو هيجنت مثل ربابة موتورة بالقوس،

سهم دماؤها وتر وحيد يشتكي،

ويحن مثل مرزومات في المشية هاجت الذكرى بهن

فحين بالدمع السخي على المارة

والبكا ذلّ،

نثرت حروفي ما تصيد من الندى،

مخلاتها أفق وحنجرة سماويان إن سريا ضحى

وتشاجيا،

وعلى حدود التهدين مع الظلام،

تشاجيا،

هلام زمار المشيرة ليس يطرب،

غير ما يرى من العيس المريضة في مضاربه،

لتحبّل في الوهاد الصفر حين تساق

كالوشم الثقيل، أو الخطوط على النواصي السمر،

هل بركت عشاري حظها، أم أن فال المين خاب بملء

المرعى،

ولم تبسم لإغواء الندى سبل.

فاشهد أباك على الغنمية،

إذ تؤوب بغير هامتك المديدة،

دون ظلك، دون بحر خيالك المرمي في الصحراء،

لا بحر فيض بماء الرمل في الفلوات،

لا ورد يرد شقاوة الغزلان إن بكرت،

على التسمات يصحبها الندى،

أشهد أباك أنا أبي مازال في،

من إمري القيس القليل، إلى الذين تأبطوا خير الدماء،

أظنهم قتلوا.

حدّي و حدك شاهدان على الكناية في الحروف،

علي مجاز الكلمة الرعاء في طرف اللسان،

أظنها مذعورة سقطت.

فلّم يفلب على إيقاعها شجن، ولم تبّل بالزفرات،

عاقلة هي الكلمات حين تفاق المعنى،

فتلحقها،

تشرذنا، وتسقطنا، وهي أضلاعنا،

ختب، وجرس في الطباع تسكنا،

وسجية لما تقف هلوبنا النبضات والأمل،

لما تقف شفاهنا .. القبلات والجمل.

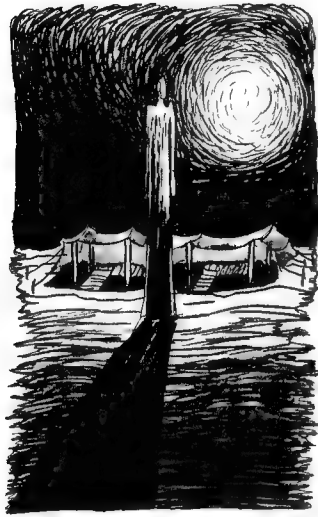
لا يشبه الصحراء، أو غدر السراب الصعب،

غير مرارة القيوموم "والشبح" المحصن في ثايا الرمل،

والحصباء إن لهبت،

ولم تغدر خيوط الماء في العود الرقيق،

أنا لها،



مثل «الخزامى» و«العرار» أخوخ رغباً عن مرارتها
ورغباً عن عجاج الرعي، والفمرات إن هجم الأصيل،
أخوخ لكن نسمتي ثمل.
وألوح عرشي في السماء، - إن اظلمت،
زحل.

يا حادي الطير ما ذوب الحشا طرباً ولا قصيدك أبكى
مُفَلّتي لها
لكنها سحُب من قَرطِ عزتها
مَرّت بقافيتي فاستمطرت ذهباً
وخالها الجفن ناراً غير خامدة
فناء عنها ولم يركع لها أدياً
يا حادي الطير عمري عمر قافيتي
وعمرك الماء إن أمسكته سرباً
أنذر خطالك فلن تقوى على سفر
والحق جناحي صُبْحاً قد ترى عجباً
ما جازني النجم لكن صار لي وطناً
لما عن الأرض برق الكلمة احتجياً
يا حادي الطير ما ضرّ الرؤى أبداً
إن القواهي دوماً حُدّها غلباً
فأصدق القول يسمو فيه صاحبه
ويزخّص النفس زيف القول والنسباً

ظَفِرَ المَهْلَهْلُ بالرمال، بشمس آب
ببكرة فيها سهيل الخيل يجرح رقة الأنفاس،
بالخمر الموردة الخدود،
بميس غانية يحاور جفنها بكر الكلام
بصبوة تضري أراجيز الشفاه،
بمسروة والطير واکنة تملل بالندى،
بنغيمة مريولة في السرج تثقفها السهام،
بكل ما يرضى،
عدا ثار، ويُقيا صحبة
وأخ، وينت، ضيماء فضاء في صَبَوَاتِهِ
البَطْل.

- ظَفِرَ المَهْلَهْلُ بالموات، وعاش من دمه كليب، ولن تجد في
النوق اقران البسوس،
فعد بنا للشعر، عد زيراً هذا الطين تخفقه دماء
الغارمين لسانهم،
عد للبدواة شيب ذين العارضين خواطر محموعة
ترضي بها السنوات، كالمل التي علقّت مع الأضلاع،
أومنها الفؤاد، وصار يطرب للطلول الخرس
للسهر الذي أعمى نواظره..
يكنه يثقي ندى أرواحنا،

أسئلة الأفيون



لا الليل سامرني
فأذهب جفوتي..
حين اتخذت نجومه صحباً،
ولا اتسع الفضاء..
لا الشمس حين يهزها وجعي
تبثت على مداخل حلمنا نقاً..
ولا فجر المسافة
- في صباح الديك -
ابتظت الفناء..
وأنا على حد الخرافة
صامتاً أقتات مسفهي
وأمن في الرجاء..
لا النهر جف،
ولا الشواطئ أجدت
ما زال - في ظن الشطوط -
الشمر
مشتبكاً بأطيايف المساء..
ما زال في صدر المصافير /
القصاصد
ما يبشر بالربيع وبالفناء
لكن أسلتي تعوز
على شفاء قصيدي
وتصير كل إجابة عنها.. هراء..
فلتسالوا عن يد السميت
في صدر المصافير التبيئة
كي يحنطها السكوت..
ولتسالوا من أنبت (الأفيون) في رثتي،
وأطلق جن هولستي بأوردة البيوت..
ولتسالوا..
من يهرس (الأفيون)؟
من المال يتصبب الفضيلة والرشاد..
لا قمع بالأجران ترجو النساء، ولا ملحين.. (١)
كل الصوامع ضنها الجوع المنبر.. (٢)
كيف ترتجل النساء - لنا - المعجن؟
ولتسالوا:
من أطفأ الأطفال في ليلات قريتنا
هافقيرت السماء..
من خلف (الناصوب) منصوباً (٣)
ولم يجد النداء:
(يا مغرقة.. يام أيد حديد
لمي العيال من ع الوقيد.. (٤)
من أدخل الأطفال جئات من الخشخاش (٥)
والصمت البليد؟
المفسدون على شطوط الروح
يتحتمون أوردي

يجفرون من دما المزيد..
مم يكتبون صكوكهم
دعي الذي صار الرصيد..
مم يزرعون بصدر قريتنا التوجس
الكابة.. والنماء
مم خدرو الأحلام
ني ليل الصغار الأنقياء..
لرى متعلم طفتي بغد
أيام البراءة
- في ضمير الصمت -
غيبها الجفوة الأغبياء..
مم يزرعون على مفارق صحتي قاتاً
من الأشعار
إلخبط الكذوبة،
إليانات الرياء..
يداء صبيقتا الصغار
نأع للتغ المؤلف،
إلقراطيس الرخيصة (٦)
إلبطاله.. وإلهاء..
لا النهر جف
ولا الشواطئ أجدت..
ما زال نهر النيل يندق في المطاء
لكنهم لا يكتفون..
شره الفساد بلا انتهاء..
لم يكتفوا بطعام طفلتنا الصغيرة
بالمرائس،
والنماء..
لم يكتفوا بدثار جنتنا المعجوز
وبالحكايات القديمة، والدواء..
هم دائماً عطلشي
وفي نسغ (الخشخاش) (٧)
ما تبقى في قرانا من دماء..
١- الأجران: جمع جرن وهو مكان تخزين ودراس القمح.
٢- الصوامع: جمع صومعة، وعاء طيني لتخزين الحبوب.
٣- الناصوب: قالب من الطوب يستخدم في أكثر من لعبة
من لعب الأطفال التي تدرج على التصويب مثل لعبة القل.
٤- أغنية شعبية تحض الأطفال على الخروج الى الساحة
للعب
٥- الخشخاش: النبات الذي يستخرج منه الأفيون ويشتهر
بجمال زهوره.
٦- القراطيس: جمع قرطاس وهي كما اصطلاح في الشارع:
لغة تحوي جراماً من المخدرات الرخيصة (البانجو).
٧- النخيلة: قرية في صعيد مصر، إليها ينتسب الشاعر
محمود حسن إسماعيل، راجت بها زراعة المخدرات في
السنوات الأخيرة.

فاتحة السهو

كيف وراء الروح نداهي الأزرق؟
ذاكرة الصورة خافيتي،
وفرأغي حلمٌ محموم..
هو البرق إليّ،
جنوني الأخضر،
سحري المأخوذ بنازحتي..
وأنا الوقت بلا وقت،
والنار هواصل أجنحتي
لرماده،
حوكت الرعد كؤوساً..
كم أسكر نبحه تفعيلاتي..
بُركن إيقاعه،
أجرامسي.
كم سكرت بالغيب مخيلتي
ما للموسيقى اللامرئية تلفح جانحتي؟
ملكوتي الساحر مسحور..
والرمز الصافي،
يتبع محتملاتي،
فتصلي كاشفتي..
له..



وأته نهاراً يعيل بالآتي..
لي،

في كل نشيد إيقاع..
في كل سماء،
إيحاءً..
سيتوب الغيب عن الغيب

ولنّ،
يصل إلى غائبتي..
وهناك،
وراء المطلق،
تبصرني ذاتي..
لن يكتب شعري تلك الرؤيا..
أوكيس الأبيض وحده مشعلٌ مكتوناتي..
وحده.. مُدمنٌ أبدي..؟

نشيد العشق
مرعباً،

كالمؤال،
نشيدي يدبر الغياب فيبدو المكان:
ليمن في البرق غير شفافيتي:
أزرق يلفح الأرجوان..
هل رأيت اشتعالي،
مجاهيل تمدو ورائي..
رأيت الذي،
ماج في المتن،
ثم استوى،
فاستضاء الأفقوان؟
داخل النص:
غيب يشموذ،
والماء يعبو إلى هجرة
والنهي،
تعتلي سُدتي
كنت..
لا،

لم أكنّ..
كان معناني يغيرُ الرؤى..
والمجرات،
سكّرى بنا..
كان في النشوة البكر،
خلفَ الصدى،
عاشقان..
أي حلم سيهمي على الحلم؟
قال الرجيفُ،
فسالَ الفضاءَ، السكون..
وغامَ الأوار..
هل أضاف:
صفي النائه، الراعش، المجتلي..
أم أشار الوميض إلى لحظة،
تخرجُ الآن،
من ذاهل الموج..
أم أن ما في الحريق انزوى
فاستشفّ الكلامَ حجاباً وراء الحجاب؟..
ريما،
جرّحها،
مالاً كالوقت من جرحها

يمضي مطرُ المجهول،
وشمسٌ حواسي..
له أشعل ما يتناغم في اللونِ،
وما يتخاصب في موثي،
هل يبصر نفسه،
ما وراء الأزرق كيف يعوم؟
وهل تدري الرؤيا
أن الرؤيا تخطف حدسي
والكون،
يخالس وامضتي؟
سيدوم اللاموجود رنيني،
ويظنّ الإيهام جيتن شروقي
فأنا،
منذ أنا،
استقر الغامض في أجلي
أمحو الليل بأحوالي،

غيبوبة النار

أتماحي في قصائد..
لا المعنى بالفني.
لا الشكل،
ولا.
نون التكوين..
أنا،
بوصلة المجهول،
أغابر ما يتغير..
أفتن مفقودي،
وأوتر ما هي المحذوف
فيوجد الضائع
ويضغ موجودي..
لغتي
بغائتي تشتمل
واللا متشكل،
يحمل بنشوري..
لا المتناثر،
يبرح تشكيلي..
لا الخطف،
ولا غيبوبة مسكوتي..
تلك هيولاي تغريزي
وشماتي،
هل يُسكرها،
أم.. يجمنني؟
ليس كمثلي مختلف
هالغيب يطارد الذي
ويصائر ما يتلاشى،
تتيمم بهاويلي..
ليت بلاغة ناري
نم
تمطر من كفتي
ليت الأسطورة،
لا نخشى ترتيلة مزموري..



أنا،
جهرة الطائر، الثاقب، النازح،
المنتهى بالمعال..
وأنا،
كل هذا الممبق الشفيف الذي
يكتوي بالزوال..
هللوا لإغمائتي
تستطير بمرجانها..
هللوا..
نضيدي،
وضوء الألوان..
أوتبي يا سرائر إني
زمان يُغيب كل الزمان..
أوتبي
هل ميواي،
نيازك نفي تباغت خاخي البيان؟

فاستبان الصدى:
تخجل الشمس مني،
أنا شمس هذي القصيدة،
أرنو إلي فينمى على نبضك المختفي..
ليس جسمي الهواء،
المياه،
التراب..
وناري.. بلا،
جمرة،
أو.. دخان..
وعن خمرتي،
لن يتوب التبهّد..
أنا،
لم أعري التأويل بعد..
وهذا البياض المسحيق،
جنون الترائيل،
ما لا.. عيون سميت،
لا حدوس رأت،
لا نجوم،
ولا..
كلما،
سمع العاشق الهذو،
فاضن رنين السحاب،
وزاد البنفسج خطفا..
كم السحر يشقى على المسحر من سحرها
لازوردية الرمز،
ترعى اللغات،
فيشكو الفضاء احتمالاتها،
والدلالات،
تفنى بحالاتها
كلما هب نزهي،
تداعت..
فهام المدام
إنها،
كالغموض،
وضوح
وخلف الوضوح
غموضي..





الثلج ورمح الدم

ينهمر الثلج.. يساقط

تبيض الأرض..

يثاقل

ويكسر أشجار الزيتون على القمة..

تشلخ الأفرع

وتصوت في حزن..

طق.. طق.. طق..

أثقلها الثلج..

انفصلت عن جسم الزيتون

صارت جيفة...

دملتها كتل الثلج الأبيض..

تلك الأفرع نوقدها..

نندفأ من حر الثلج البارد

ونذيب الثلج بها

♦ ♦ ♦

بدأت تندف للجا أبيض..

يتجلى في الأفق هنيهة

يهوي..

يضررم أهلي أنفسهم هرباً من

قره..

يحصّل دمه..

وتبين هنالك في البعد..

فضاءات صحارى منسرحه..

هذا تكوين.. خلق.. وتطور

أنه أنشئ تطلق.. صرخة ميلاد..

زغردة عشق..

بسمه طيش شباب.. حكمة راشد

يُنشر في مرمى الضوء مزارات من

حقل رماد..

ويأسفله منحدر يتطاوح عبره..

زمن الشيخ..

♦ ♦ ♦

الشيب يغطي الأشجار

والأكواخ.. وأضرحة الموتى

كل الأشياء تساوت..

اتشحت بالأبيض

رُفعت رايات بيضاء ثقيلة..

صارت حمراء مخضبة بدم أسمر،

أحمر

رهن إشارة سفاح أبيض...

الألوان جميعاً ضد الأبيض..

هذا القاسم..

تتطاول حقداً في كل الأنحاء عليه..

في كل الطرقات.. في كل الغابات..

الشمس البنية

تحذف ألواناً وشظايا..

حمماً وحجارة سجيل

تشثاق الأرض لنور الشمس..

يمحو نور الشمس الصمت المتلبّد

عن عورة تريتنا السمرء..

تترفض تلك القيمان..

يظهر ما تحت الكفن الأبيض من

عهر..

من رجس مأفون

♦ ♦ ♦

ينسلّ الليل ويغضّر الزرع

تورق حقداً من عضلات مفتولة..



يتلمظ صوتُ الحق..
ويصبحُ الينبوع..
ينبلجُ صدَى الأيام..
عن موالٍ من عشقٍ ندى..
نصبرُ، فالصبرُ مفتاحُ الفرجِ
القريبِ
الصبرُ جناحُ الحقِ
لكنَّ الصبرَ قبيحٌ حين يكون..
جبهةُ هذا المتبلد..
هذا الأبيض..



ينسرحُ الثلجُ مياهاً في الوادي
وينادي الأطفالُ مساءً..
ذاتُ صباحٍ
وجرازُ الخيرِ بأيديهم ملأى بالماءِ
البور..
وبالأحلامِ
بدأ الصبح..
تتوقدُ ذاكرتي كفتيلٍ مغموسٍ في
بئرٍ بترولي
وأمدُ يدي إلى عرقٍ أخضرٍ
يتدلى من شجرٍ ينبتُ في الأفقِ
الغربي..

تعسفني رجفةُ فُرجه
غطى الصدا يداي
امتلاّت نفسي فرحاً..
زال الثلج.. ظهر الصبح..
كلُّ الألوانِ تلاقتْ بهسودِ الوطنِ
الواحد..
وانفجر السهل.. وكلُّ الأرض..
في غبطةٍ حرثٍ



باسمِ عربيٍ سميتِ الفردوسُ
الشهباء..
تستشقُّ رثائي حروفاً حمراء

صار ندائي ترديدَ صلاة..
صحواً يهترقُ متهافتِ الطرقِ
المنسية
ويلوحُ رجلٌ بيديه.. يصرخُ
أعشقُ لونَ العنف..
في وقتٍ يصمرني الأبيض
إني لن أنسى رفقتي..
قوةَ الدفعِ لكفي تلسمني.. وأحبها
وأتركُ عيني..
تسرحُ عن رؤيةِ هذا الأبيض..
الأبيضُ يفتالُ الأنهار.. الأفراح..
الميلاد
الأبيضُ نمناسٌ خناسٌ يرهقني..
يحسبُ أنفاسي
يضمبطني وأنا أسمعُ لأقيم
بأرضي..
وأرددُ "لن"
فيكرمش هندامه.. ويبين الخبث..
هناواجه رجساً متعدين
ممن جرّبَ أحدثَ أسلحةِ القمعِ
في قمعِ الحبِ
قد حفروا مرعى الدمِ بفؤوسِ
الحقدِ
أعلنُ "لن"
تخضرُ يداي..
بأمنياتٍ من ربيعِ

عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الوهاب

عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الوهاب



يقول الكاتب الأيرلندي "توماس كارلايل" في كتابه "الأبطال":

"في اعتقادي أن التاريخ العام، تاريخ ما أحدث الإنسان في هذا

العالم، إنما هو تاريخ من ظهر في الدنيا من العظماء، فهم الأئمة،

وهم المكبسون للأمور، وهم الأسوة والقُدوة، وهم المبدعون لكل ما

وفق إليه أهل الدنيا، وكل ما بلغه العالم، وكل ما تراه قائماً في هذا

الوجود كاملاً متقناً فأعلم أنه نتيجة أفكار أولئك العظماء الذين

اصطفاهم الله وأرسلهم إلى الناس ليؤدي كل ما أناطته به القدرة

الإلهية من الخير، فروح تاريخ العالم إنما هو تاريخ أولئك الضحول".

العملة الحقيقية قوية هادرة نبيلة صامدة، رأها في شعب، في جموع الناس الذين يتحركون كأنهم رجل واحد، بمقل واحد، وقلب واحد، كما كان العقاد قريباً جداً من رجل الثورة ورمز الشعب النائر سعد زغلول. عرف العقاد العظمة في المجموع، كما لمس عظمة الفرد!! وكان كتابه "سعد زغلول سيرة وتحية" الذي كتبه سنة ١٩٣٦ سيرة عظمة شعب من خلال حياة إنسان عظيم.

ثم ترك العقاد حزب الوفد بعد أن تولى رئاسته "مصطفى النحاس" خلفاً لسعد زغلول، فقد أراد النحاس من العقاد أن يكتب مقالاً في موضوع معين كان للعقاد فيه رأي يخالف رأي النحاس، واشتد النقاش وأحتمد، وغضب النحاس، كيف لكاتب مهما تكن قيمته أن يناقش زعيم الأمة بهذه الجراءة، وبهذا المنف؟ قال النحاس منهاياً النقاش: إنني أمرك! فأنا زعيم الأمة!!.. لكن المناقشة لم تنته عند هذا الحد، فقد قال العقاد: أنت زعيم الأمة بحق الانتخاب، أما أنا فكاتب الشرق بالحق الإلهي!!

وبالتدرج أصبح العقاد كاتب الصفوة وليس كاتب الشعب.. كاتب الاستقرار طيلة المظقة التي تستطيع أن تفهمه وتقدر قيمته ولا تعدي على هديته التي يفتخر بها، ولا

أنهم غيروا أبطال الروايات في مسرحيات شكسبير وأمثاله، فمروضوا "هاملت" على المسرح لهما مأكراً سيئ النية على خلاف ما صوره الشاعر، لأن تصوير أمير من أمراء القرون الوسطى في صورة حسنة يخلف بما فُرو عن النظم الاجتماعية والسياسية في تلك القرون!! وتكاثر على هذا النحو أسباب الغضب من العظماء حتي صبح صندنا أن العظمة في حاجة إلى ما يسمى "برد الاعتبار" في لغة القانون، فإن الإنسانية لا تعرف حقاً من الحقوق إن لم تعرف حق عظمائها، وأن الإنسانية كلها ليست بشيء إن كانت العظمة الإنسانية في قديمها وحديثها ليست بشيء.. وهكذا هُزل العقاد أن يرد للعظمة الإنسانية في قديمها وحديثها، وفي مجالاتها المختلفة، اعتبارها المحقود!!



لماذا كان العقاد هو "محامي العباقرة" - كما أطلق عليه البعض - والمدافع عن العظمة والعظماء؟

هناك أسباب مختلفة لذلك... لقد ارتبط العقاد - في بدايته ككاتب - بثورة صطحية هي ثورة ١٩١٩، فجرت طلاقته، وجعلت منه المعبر الأول عن هذا الشعب.. رأى الكاتب الشاب عباس محمود العقاد

كان عباس محمود العقاد مؤمناً بهذا الرأي أشد الإيمان، فهو يتيقن، ويمبر عنه أكثر من مرة في مواضع مختلفة من كتبه، ففي مقدمة كتابه "عبقرية الصديق" مثلاً يستعرض تطور المذاهب الإنسانية في علاقتها بالأبطال أو العباقرة قائلاً: "ثم جاءت الديمقراطية وأساء الناس فهمها كما أساءوا فهم النزاع بين العلم والدين، فهلطوا أن حرية الصغير تجعله في صف الكبير، وأن المساواة القانونية تلغي الفوارق الطبيعية، وأن الثورة على الرؤساء المستبدين معناها الشورى على كل ذي مكانة من العظماء، وهو وهم ظاهر البطان، ولكنه قد سرى مسراه إلى الأذهان، ففكر التناول على كل عظمة إنسانية، وفشت بدعة الاستخفاف والزراية حتى أوشك التوقير لن يستحق التوقير أن يصاب! ثم جاءت الشيوعية وهي قائمة على أن الأبطال صنائع المجتمع وليسوا بأصعاب الفضل عليه، وأن تعظيم الأبطال النابرين يصرف الناس عن عيوب النظم الاجتماعية التي أنشأت أولئك الأبطال فحسدوها قاصدين مدبرين أو على غير قصد منهم وتديبر، وأضرط الشيوعيون في توليت كل عظمة يؤدي تويرها إلى نقض مذهبهم ومخالف دعوهم، حتى بلغ سخفهم في هذا

تقلل من استقلاله الفكري الذي يقدمه!!

♦♦♦

وكان العقاد محاسن المراقبة لأسباب أخرى.. فقد كان يعرف أنه إنسان عظيم، كان لديه ذلك الشعور منذ صغره، عندما كان الأطفال يلعبون كان "عباس" يفضل دور القائد، المنتصر، وحين زار الإمام محمد عبده مدرسته الابتدائية وقرأ موضوع الإنشاء الذي كتبه العقاد الصغير تبيا له بأنه سيكون كاتباً عظيماً!!، ثم إنه الكاتب الوحيد في جيله الذي تضرع لقلمه، عاش له ومنه.. وهو كاتب عصامي.. روى نفسه فكراً، وعلم نفسه أدبياً، فلم تصنعه مدرسة أو جامعة بل صنع نفسه من الألف إلى الياء!!

كل هذا كان يزيد شعوره بالفردية والتميز والتفوق، وهو لا يفتني ذلك من باب التواضع الأبله، بل يملئه إذا دعت الضرورة من باب قول الحق ولا شيء سوى الحق.. يقول سامح كريم في كتابه "العقاد مواقف وأعمال" "في سنة ١٩٢٤ ألقى سعد زغول خطاب المرش بوصفه رئيساً للوزراء، وكان من المنتظر أن يكتب العقاد تعليقاً في البلاغ بوصفها جريدة الوفد الرسمية آنذاك، ولكن البلاغ أصدرت دون هذا التعليق، ولما عاتب سعد زغول العقاد على هذا الموقف رد قائلا: إن عبارة "الأماني القومية في السودان" الواردة في الخطاب لم تفتحه!! واشتبك الاثنان -سعد زغول والعقاد- في نقاش طويل قال بعده سعد زغول: لو جاسني كل فرد في الأمة صاهك لمجزت عن وكالتي عن الأمة!!.. فرد عليه العقاد قائلاً: لكن ليس كل فرد في الأمة عباس العقاد!!.. فابتسم سعد زغول وقال: صديق!! ليس كل فرد في الأمة عباس العقاد!!

لهذا لم يكن غريباً أن يقف العقاد تحت قبة البرهان سنة ١٩٢٠ ليصبح: إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس في البلاد يخون المستور ولا يصونه!! وكان يقصد الملك فؤاد، وفهم الجميع مقصده، وسجن العقاد تسعة أشهر.

♦♦♦

لهذا لم يكن غريباً أن يكتب العقاد أكثر من (١١٠) كتب منها حوالي أربعين كتاباً - أي الثلث تقريباً - لتراجم عظماء الإنسانية في مجالات وعصور مختلفة... ففي المجال الإسلامي كتب: عبقرية محمد، وعبقرية الصديق، وعبقرية عمر، وعبقرية الإمام علي بن أبي طالب، وعبقرية

لم يكتب العقاد عن شخصية بدون الشعور تجاهها بعطف وإعجاب

خالد، وعبقرية المسيح، وإبراهيم أبو الأنبياء، وقاطمة الزهراء والقاطميون، والصديقة بنت الصديق، والحسين أبو الشهداء، وذو النورين عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان في الميزان، وعمر بن العاص، وداعي السماء بلال بن رباح.

ويترجم للشعراء العرب وغير العرب فيكتب: ابن الرومي حياته وشعره، ورجعة أبي العلاء، وشاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة، وأبو نواس الحسن بن هانئ، وشاعر أندلسي وجائزة عالية عن الشاعر الأسباني رامون خيمينيز الذي فاز بجائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٥٦، والشعرير في شكسبير، وتذكاري جيتي.

وكتب أيضاً: سعد زغول مبررة وتحية، وعبقرية الإصلاح والتعليم الإمام محمد عبده، والرحالة كاف "عبد الرحمن الكواكبي"، والقائد الأعظم محمد علي جناح، ومعاهل الجزيرة العربية الملك عبد العزيز آل سعود، والشيخ الرئيس ابن سينا، وابن رشد، وروح عظيم المهاتما غاندي، وبرنارد شو، وبنجامين فرانكلين، وهنري الميزان، وسي باتسن، وفرانسيس بيكون، ورجال عرفتهم.

بل ويكتب أيضاً عن: جحا الضاحك المضحك!!

ويكتب كتابيه المهمين عن: الله، وإلهيس.. ويكتب عن نفسه عدة كتب هي: أنا، وحياة قلم، وفي بيتي..

♦♦♦

كيف يكتب العقاد عن العظماء؟ ما هي الفكرة الأساسية أو الأفكار التي يريد إثباتها؟ ماذا يريد أن يقول؟ وماذا يريد أن يفهم؟ وما هو نجاح هذا كله؟ ما هو منهج العقاد في كتابته التراجم، وبالذات في "العبقريات"؟.. يقول العقاد في كتابه عن سعد زغول: "من النقص في جلاء الحقيقة أن يكتب المؤرخ ترجمة لعظيم ثم لا يكون على مودة لذلك العظيم، لأن الترجمة لهم حياة، وفهم الحياة لا يتفق بغير عطف ومساجلة شعور، ولأن يكون الكاتب مؤرخاً

وصديقاً خير للتاريخ نفسه من أن يكون مؤرخاً وكفى، وما لينا حين تستوي الحقيقة والجمالة في ميزان الأعمال والصفات!!

وفي حديث تلفزيوني أجرته معه المنوعة "أماني ناشد" في الستينيات يؤكد العقاد رايه السابق قائلاً: أنا لا أكتب عن شخصية بدون أن أشعر تجاهها بعطف وإعجاب، ولا أكتب عن شخصية يمكن أن تؤدي كتابتي عنها إلى بضع حقاً!!

♦♦♦

في كتابه "محمد وهؤلاء" يرى الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي أن العقاد في عبقرياته وتراجمه - ما عدا كتابه عن سعد زغول - ينهج في إبراز صورة المبصرة والبطولة الفريدة، لكنه يجلو الشخصية التي يقدمها مقطوعة الصلة بالزمان والمكان، فهو يلقي أضواء على أفراد دون العصر والبيئة والمجتمع، ثم يتسائل حجازي: هل كان هذا المنهج الجديد تعبيراً عن موقفه السياسي الجديد عندما استقل عن حزب الوفد الجماهيري وانضم إلى أحد أحزاب الأقلية مما أدى إلى إحساسه بالمرزعة والتفوق في ذات الوقت؟ ويجب حجازي عن سؤاله بنفسه قائلاً: إنني أميل إلى هذا التفسير، ففكر العقاد مرآة صادقة لحياته، والعقاد أساساً شاعر لا يهمل الصواب بقدر ما يهمل الصدق، ولكن العقاد كان صادقاً وإن لم يكن مصيباً على النوام!

وأنما اختلف هنا مع الأستاذ حجازي، ولإسمح لي باستخدام نفس كلماته، فالأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي - أيضاً - شاعر لا يهمل الصواب بقدر ما يهمل الصدق، وهو ليس مصيباً على النوام!!

فإذا كان العقاد في ترجماته - وبالذات في المبقرات - يلقي أضواءً عديدة وبارزة وملونة على الشخصية التي يتناولها، فهو لا يقدمها مقطوعة الصلة بالزمان والمكان كما يقول حجازي، كما أن العقاد لا يقل أثر البيئة على العبقرية.. إن نظرة عاجلة في عبقرات العقاد - بل في تراجمه عموماً - توضح أنه يبدأ برسم صورة العصر الذي يستقبل العبقرية، وتوضيح الخطوط البارزة في الصورة: العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والحالة الدينية والفكرية والفنية والأدبية في هذا العصر.. ثم يصف العقاد البيئة التي ولد وعاش فيها العبقرية، ولا ينمي في كل الأحوال تأكيد أثر العصر والبيئة في تكوين الشخصية، بل إنه

لا ينسى أثر الوراثة، وهو عامل مهم جداً كما أثبت العلم الحديث، فيقدم العقاد ما يشبه السجل لحياة الأبوين وبعض الأجداد في الأسرة أو القبيلة التي ينتمي إليها المبغري.. إذن فالزمان والمكان والبيئة الاجتماعية والوراثة، كل ذلك له دور واضح في تشكيلات العقاد من عظماء الإنسانية، ولذا لا أرى أن الشاعر حجازي كان معقاً في رأيه!!



أما الدكتور نعامت أحمد فؤاد التلميذة المعجبة أشد الإعجاب بأستاذها، فتفرد فصلاً عن "عقيريات العقاد" في كتابها "الجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقاد". وهي في هذا الفصل توضح آراء العقاد في معنى البطولة والمبغرية، ومنهج أو مناهج العقاد في كتابة التراجم، وهي ترى أن الحقيقة الكبرى التي كانت تملأ عليه نفسه هي "تقديمه للإنسانية وتمثل الإنسان في المباشرة في مجالاتهم المختلفة، كما أنها تستشهد بما كتبه العقاد في الجزء الثاني من كتابه "ساعات بين الكتب" من طريقته في الترجمة إذ يقول: "العرف المؤلف لا يستغنى عن الصدرة، ولا ينصف العظمة، ولا يبيت الشوق إلى المعرفة، فإبراز جوانب الغرابة والتشويه بها هو الأساس في تراجم الأفتاد الذين ما كانوا أفتاداً إلا لأنهم غريباء يختلفون عن سواء الناس، وعندما تستمال الدكتور نعامت أحمد فؤاد: هل البطل يصنع التاريخ أم التاريخ هو الذي يصنع البطول؟.. ترى أن العقاد يجيب بنعم على الشطر الأول من السؤال، فالمبغري ابن موهبته أولاً وإن كانت الظروف المساعدة تسدده بالتوفيق، وخلاصة رأي الدكتور نعامت فؤاد في هذه المسألة تأتي في قولها: "وعندي أن كتابة العقاد للتراجم والسيرة إنما هي لون من تمثيل الحياة بالفن والصنع مما، يخلص إليها عن طريق التراجم كما يخلص إليها فنان آخر من طريق النحت أو التصوير أو الفناء (فكك حياة - كما يقول - خلقت من الجمال الفني ومن الصورة المثالية التي يسبح عليها ذلك الجمال، هي حياة فائرة أو حياة ناقصة لا تستحق أن تعاش، وإنما هو مقياس الحياة التي تكتب عنها التراجم والمسير هي الحياة التي تعاش) وكتابة العقاد للتراجم سبيله ومسيرها معه للنفاد إلى النفس الإنسانية وسير أحوالها، والنفس الإنسانية غاية ما يشغل الإنسان ويثير اهتمامه وعقله وتقديره، وكتابة العقاد للتراجم إنصاف واعتراف، وكتابة العقاد للتراجم وفاء وحث

على الإقتداء برسم الصورة وتمجيد البطولة وغرس الأمل في الإنسان والإيمان به، على الرغم من نواحي الضعف فيه وجواز الخطأ عليه، وما بالقليل هذا في دفع مسيرة الشعوب وتغذية مطامعها .



جاءت هذه الآراء حول عقيريات العقاد في البرنامج التلفزيوني الذي أعده وقدمه عبد الرحمن علي في أواخر الثمانينيات في ذكرى العقاد: يرى الدكتور يوسف إدريس أن العقاد يتخذ موقف الأستاذ أي المدرس، وهو يكتب المبغريات بطريقته تشبه القارئ بأنه تلميذ صغير أمام مدرس صعب يلقنه المعلومات، في حين يرى آخرون أن الموقف عكس ذلك، فالعقاد يضحكه وموسمونه يكتبه، فيشعر القارئ أنه تلميذ أمام أستاذ عظيم، لكن العقاد لا يتقصص شخصية المدرس ولا يسعى إليها كما يعتقد الدكتور يوسف إدريس. أما الروائي المللي نجيب محفوظ فراهي أن المبغريات عملية فنية، فالتراجم تاريخ للشخصية، ولكن العقاد لا يكتب تاريخ الشخصية، إنه يقرأ كل تاريخها، ثم كل ما كتبه القدماء والمحدثون عنها، ثم يخرج بعد ذلك بمفتاح هذه الشخصية، وهذا المفتاح يكون وسيلته في رسم صورة المبغرية المترجم لها، وليس هذا تاريخياً، إنه عملية فنية.



الذي يحتاجه الكاتب ليكتب؟.. الهودو الذي يساعده على التركيز وجمع شتات الأفكار... كل المراجع الممكن توافرها حول موضوع الكتابة... فمسةة الوقت، واستقرار الحياة. نعم .. إن الكاتب ينبغي أن يتوافر له كل ذلك وأكثر ليكون كتابه جيداً، ولكن ما الذي يحدث إذا كتب الكاتب عدة صفحات من كتابه في مصر، ثم وجد نفسه مضطراً لأن يهاجر إلى السودان وليس معه إلا قليل من المراجع التي يحتاجها، وقد ترك بعصر ما كتبه مع بقية المراجع، ثم يمرض الكاتب في السودان إذ تظهر على جده "تأليل الخريف" وهي حبات مشققة في حجم المعصاة تظهر على الجلد، وتوشك يده ألا تستطعها تناول القلم، فيعود سريعاً إلى مصر التماساً للعلاج، وهو لم ينته بعد من كتابه!!

إن هذه الظروف معسوقة ولا شك، ولا تصاد على الكتابة، لكنها حدثت للعقاد وهو يؤلف "عقيرية عمر"، ولم تضائقه، بالعكس فهو يراها "أحوال باس وخطر، فلا غرابة

بينها وبين موضوع الكتاب الذي أدته عليه، لأننا لا نتكلم عن عمر بن الخطاب إلا وجدنا أننا على مقربة من البأس والخطر في آن".



أما العقبة الحقيقية التي واجهها العقاد فهي في محاسبة عمر، إذ كيف لكاتب أن يحاسب عمراً حساباً أشد من حساب عمر لنفسه؟!.. لقد كان عمر يحاسب نفسه حساباً أعسر وأشد مما يمكن أن يعلم بالوصول إليه أعداؤه، لكن العقاد يحل تلك المشكلة ويرضي ضميره الفكري قائلاً: "وعلم الله لو وجدت شططاً في أعماله الكبار لكان أحب شيء إلي أن أحصيه أو أطلب فيه، وأنا ضامن بذلك أن أرضي الأثرة، وأرضي الحقيقة، ولكني أقولها بعد تمحيص لا مزيد عليه في مقدوري، إن هذا الرجل العظيم أصعب من عرفت من عظماء الرجال نقداً ومؤاخذه، ومن مزيد مزاياه أن فرط التمحيص وفرط الإعجاب في الحكم له أو عليه يلتقيان".



من المعجب أن بعض الناس يحاسبون غيرهم على ما يريدونه هم منهم وما يتوقعون أن يقدموه لهم.. لكن العقاد يغفينا في "عقيرية عمر" من الوقوع في هذا الخطأ، فهو يعدد في مقدمته للكتاب السبب الذي جعله يكتبه، وبالتالي فإن من يريد محاسبة العقاد يجب أن يضع ما قاله الرجل بنفسه أمام عينيه، ويكون السؤال: هل نجح العقاد في طول الكتاب وعرضه وعمقه أن يوفي بما وعده به وقرره في المقدمة؟ يقول العقاد: "وكتابي هذا ليس بسيرة لعمر، ولا بتاريخ لعصره على نمط التواريخ التي تقصد بها الحوادث والأنباء، ولكنه وصف له ودراسة لأطواره ودلالة على خصائص عظمته، واستفادة من هذه الخصائص لعلم النفس، وعلم الأخلاق، وحقائق الحياة، فلا قيمة للحدث التاريخي جل أو دق إلا من حيث أفاد هذه الدراسة، ولا يعنني صغر الحادث أن أقدمه بالإهتمام والتشويه على أضخم الحوادث إن كان أوفى تعريفاً بعمر وأصدق دلالة عليه، وعصر بعد رجل المناصب الحاضرة في العصر الذي نعيش فيه، لأنه العصر الذي شاعت فيه عبادة القوة الطاغية، وزعم الهاتفين بينها أن البأس والحق تقيضان، فإذا فهمنا عظمها وأحد كعمر بن الخطاب فقد فهمنا دين القوة الطاغية من أماسه، لأننا سنفهم رجالاً كان غاية في البأس، وغاية في العدل، وغاية في

الرحمة، وفي هذا الفهم تريقاق من داء العصر يشفي به من ليس بميتوس الضفاء .



اختطف الناس قديماً وحديثاً حول معنى الميعرية ... ما هي الميعرية؟ ومن هو الميعري؟

ويبدى كل منهم بدلو، ويتفقون جميعاً في النهاية على معنى واحد يبدو خلف كل الإجابات: إن الميعرية هي التميز، والميعري هو الإنسان المتميز، هو الذي كان شعاره - كما يقول خالد محمد خالد في كتاب الوصايا العشر لمن يريد أن يحيى - ما لم يفعله من قبل أحد!!

وفي هذا يرى العقاد أنه كنا أن نقسر الميعرية بمعناها الذي يفهمه الأقدمون، أو بمعناها الذي نفهمه نحن المحدثون، فكلا المعنيين مستقيم في وصف عمر بن الخطاب... أنراه على كل المعنيين شيئاً غير: التفرد، والسبق، والابتكار؟ كلا... ما الميعرية مدلول يخرج عن صفة من هذه الصفات.

ومن يكتب تاريخ عمر فقد يجد في النهاية أنه يكتب تاريخاً لأول من صنع كذا، وأول من أوصى بكذا، حتى ينتهي بسرد هذه "الألوية" إلى عداد المشرقات، تلك هي الميعرية التي لم يفري فريها أحد، كما قال صاحبه وأعرف الناس به، صلوات الله عليه .



العقاد محام تطوع للدفاع عن التميز والتفرد والتفوق، أو بكلمة واحدة "الميعرية"، وذلك في أشخاص العباقرة... وهو لذلك يجمع كل الأدلة التي يحتاج إليها في دفاعه، وهو يرى أن شكل الميعري لا يقل أهمية - من

حيث دلالاته - عن الصفات النفسية أو الأفكار أو الأعمال التي يقوم بها هذا الميعري... لذلك فهو لا يفعل ناحية الشكل أبداً، فكما لاحظ أحمد عبد المعطي حجازي كان العقاد هو الكاتب الوحيد الذي اهتم بوصف شكل النبي صلى الله عليه وسلم - في كتابه صغرية محمد - في حين أن كل الذين كتبوا عن النبي لم تشغلهم كثيراً الإشارة إلى هذا الأمر! كان العقاد أيضاً حريصاً في كتابه عن سعد زغلول - والذي يعتبر من أهم كتبه في التراجم - على الإشارة بل الحديث بأسبابه، عن شكل سعد زغلول، طوله، نحافته، قسماط وجهه، عمق نظره إلخ. والعقاد عندما يهتم بشكل

«مفتاح الشخصية» مدخل العقاد في غالبية ما كتبه عن العظماء

الميعري وتكوينه الجسدي لا يعتبر هذا الاهتمام من الحواسي أو الزينات أو لنفو القول، ولكنه أمر أساسي له دلالة واضحة في التعرف على ممدن الميعري الذي نتحدث عنه، فكل نوع من أنواع الميعرية له مهام تحتاج إلى تركيبة بدنية معينة - أرجو أن تراجع رأي العقاد ومدرسة "الدويان" في أن الشعر الجيد هو الذي يتميز (بالوحدة العضوية) فكل كلمة في موضوعها لا يمكن حذفها وكل شطوة وكل بيت في القصيدة يؤدي دوره في مكانه فلا يمكن فصل بيت على حدة أو تغيير ترتيب أبيات القصيدة - ولا اختل المعنى... فسوف نجد في النهاية أنها نفس الفكرة الجوهرية عند العقاد، فالمشكل لا ينفصل عن المعنى، بل إنهما بالآخرى - وفي التحليل النهائي - نفس الشيء، فلا شكل بلا معنى ولا معنى بدون شكل، وكل معنى له شكل وتركيب يختلف عن غيره!! ولا يكتفي العقاد بالحديث عن السمات الجسمانية لمعمر بن الخطاب، إنه يتحدث عن راسه موضحاً معنى الفراسة أو الماكشفة أو الرؤيا أو المخاطبة عن بُعد "التلبائي" في رأي القدماء والمحدثين، مؤكداً أن عمر - كان صاحب نصيب عظيم من الفراسة، ويتحدث عن هبة عمر التي يشعر بها من يلقاه لأول مرة في حياته ومن يماشره مدى الحياة بنفس القدر، ويحمل العقاد رأيه في امتياز عمر أو عبقريته فإمره رجلاً عبقرياً بكل المقاييس، مؤكداً أن الميعرية ليست فقط مجرد أقوال أو أفعال أو أعمال إنما أيضاً صفات جسمية ونفسية، وهي مجال حيوي أو مفنطاطيسي يدل على الميعري، ويجذب الآخرين إليه، ويعرفهم نوع ممدن عبقريته.



وعندما يتحدث العقاد عن صفات عمر يلاحظ أن ابن الخطاب شخصية متكاملة تتمتع بالانسجام النفسي الكامل، فصفاته متوافقة يتعم بعضها بعضاً "الفعل، والرحمة، والغيرة، والفتنة، والإيمان الوثيق، صفات مكونة فيه لا تخفى على ناظر، ويبقى عليه بعد ذلك أن يعلم كيف

تتجسد هذه الصفات إلى وجهة واحدة، ولا تتشعب في اتجاهها طرائق قنذا، كما يتفق في صفات بعض العظماء، بل يبقى عليه بعد ذلك أن يعلم كيف يتم بعض هذه الصفات بعضاً حتى كأنها صفة واحدة متصلة الأجزاء مثلحلاقة الألوان. وأعجب من هذا التوافق بين صفاته: أن الصفة الواحدة تستمد عناصرها من رواهد شتى، لا تستمدعها من ينبوع واحد. ثم هي مع ذلك متفقة لا تتناقض، متساندة لا تتخالف، كأنها لا تعرف التعمد والتكاثف في شيء. ويتنوع العقاد أهم صفات عمر بن الخطاب من منابها، ويسايرها في مجازيها حتى مصبها، محللاً كل صفة، ملقياً الضوء على أوجه التكامل بين هذه الصفات، ودلالة هذا التكامل على انسجام شخصية عمر بن الخطاب، فالعدل، والرحمة، والغيرة، والنكاه، والقدرة الذهنية، واستيحاء الغيب، وقوة الإيمان... هي أهم صفات عمر التي اعتم العقاد بالصدقت فيها، فبعد أن يستعرض صفات عمر بن الخطاب، يلخص العلاقة بين هذه الصفات بكلمة واحدة وهي (التركية)، فصفاته عمر مثل تركيبة إداء، ولكنها تركيبة غير عادية، تركيبة إداء، ناقص أحد مكوناتها بطل استعمالها، أما بالنسبة لتركيبه أخلاق عمر بن الخطاب وصفاته فأنتم تنظر إليها مركبة متناصفة فيبدو لك منها جانب البهشة والإعجاز، وجانب البهشة التي يمز تكرارها في طبائع النفوس، لأنها تتركب لاستيفاء الغرض منها جميعاً، واستيفاء الغرض في كل منها على حدة، وهذا هو النادر جد البهشة في تركيب الأخلاق... أن الصفة تامة لجميع الصفات، وكل الصفات روافد لغرض واحد يتم به نصر الحق، وخلدان الباطل، وكل خليفة فهي جزء لا ينفصل من هذه التركيبة التي انصقت أحسن اتفاق وانفع اتفاق، وكأنما انصقت لتصبح كل خليفة منها على أتم قدرتها في بلوغ كمالها وتحقيق غايتها. ويندر إسماعيل طويل في دقائق النفس الإنسانية استطاعت امرأة محزونة أن تفرق بين خصليتي الرحمة والبايس في عمر بن الخطاب، تقول "عائكة بنت زيد:"

رؤف على الأدنى، غليظ على
العدى أخي لفة في النابات منيب



ما هي طبيعة عمر بن الخطاب؟ ما هي الممة الأساسية التي تميزه والتي يمكن بالرجوع إليها تفسير صفاته وأعماله؟ إنها

الإنساني لما كان إسلام رجل طوراً أم أطواره
الكبار.



يقول سقراط: تكلم حتى أراك!.. وأقول:
تكلم وعمل حتى أراك وأفهمك!.. يتصف
الرجل بأخلاق معينة، وسمات شخصية،
وأفكار وقيمه، ومبادئ يؤمن بها، ويبدو كل
ذلك في أقواله وأفعاله، فإذا كان يتكلم أو
يعمل في شيء كبير كان هذا الشيء اختياراً
واضحاً لكل صفاته وقدراته، وليس أكبر من
تأسيس وبناء دولة!.. لذا يبدو عمر الحاكم
يكل ما تميز به من سمات، إنه ذلك العادل،
الرحيم، الفخور، القوي الإيمان، المفكر العملي.
يفرد المقادير في "عبقريّة عمر" فصلاً من
أطول فصول الكتاب عن عمر الحاكم، عمر
المؤسس للدولة الإسلامية. يستعرض دوره في
تأسيس الدولة معنوياً ومادياً منذ عهدي
الرسول والصديق حتى أصبح خليفة
للمسلمين، دوره في وضع دستور الدولة،
ودستور الولاة، ودستور الحرب، ودستور
القضاء. إن عمر الحاكم مثال نادر قد يصعب
عليك كثيراً أن تجد له نظيراً في كل عظماء
التاريخ ومؤسسي الدول، إنه لم يكن يخطئ
تقريباً.. كانت أخطاءه من النوع الذي له
مهرباته القوية، ويكن الخطأ غالباً بسبب
الأخمين الذين لا يلتزمون بتوجيهاته
وتعليماته. قبل أن يقال إن عمر كان أكبر فاتح
في صدر الإسلام، ينبغي أن يقال إنه كان
يومئذ أكبر مؤسس لدولة الإسلام، وإنه
أسسها على الإيمان، ولم يؤسسها على
الصلولجان، فكان مؤسساً لها قبل أن يلي
الخلافة ويفرد بالكلمة العليا، وكان من يوم
إسلامه أخذاً في تشييد هذا البناء الذي تركه
وهو بين دول الأمم



إن المقارنة بين "الحكومة العمرية" أي
طريقة عُمَر في الحكم وبين الحكومة
العصرية لتقف شاهداً جديداً على عظمة
هذا الرجل الذي لا تقتضي الشواهد على
عظمته، فلقد كان يتحرى العدل فيحاسب
نفسه أشد الحاسب، ويحاسب الولاة على كل
كبيرة وصغيرة، ويؤذي لكل ذي حق حقه بلا
زيادة ولا نقصان. ولو استغرب بعض أبناء
العصر الحديث، أحداً جرت لهم من
الخطاب لأنهم عهدوا بقاتلونها بما يحدث في
مصرنا بيجنون الفارق بينها كبيراً، فإن
المقارنة التمهيدية لا تنظر إلى الأشكال
والسميات والظواهر والأعراض، وإنما تنفذ
إلى الجوهر واللب والعمق، تؤكد أن الفارق
كان كبيراً، وإنه إذا كان قد فعل شيئاً نستعربه



سهلة الفتح، ورب شخصية هزيلة ومفتاحها
خفي أو عسير. وفي اعتقادنا أن شخصية
عمر من أقرب الشخصيات العظيمة مفتاحاً
لأن يبحث عنه هليس باب معضل الفتح،
وإن اشتملت على أبواب ضخم.



في دراسة الظواهر الاجتماعية
والنفسية والإنسانية يخطئ من يعتمد على
سبب واحد يرد إليه الظاهرة، أو يقرر أن
نتيجة واحدة تفيض عن هذه الظاهرة،
فهذه الحتمية مرفوضة وغير منطقية،
فهمها يكن حجم الظاهرة فلا بد أن لها
أسباباً عديدة مباشرة وغير مباشرة، ظاهرة
وباطنة، بعيدة وقريبة، وينقسم المنطق يكون
النظر إلى ما ينتج عن الظاهرة من نتائج.
لذلك لا يعترض المقادير على تعدد الروايات
التي تتناول إسلام عمر بن الخطاب، فهو لا
يرى أنه لا بد من وجود رواية واحدة فقط
صادقة وبقية كاذبة، بل يعتقد أنها جميعاً
تتناول أسباباً أدت إلى إسلام عمر.. أسباب
مباشرة مثل عطفه على بعض المسلمين،
ومثل رحمته بأخته والدم ينزف من وجهها
وأسباب غير مباشرة مثل طبيعته وميله
الطبيعي إلى الحق والعدل والبلافة، ووراة
الميل إلى الدين الواضح في عصبه "زيد بن
عمر بن نفل". وكذلك نتائج إسلام عمر
كانت كثيرة، فقد اكتشف عمر نفسه
بالإسلام، عرف قدراته ومواهبه وإمكاناته
التي ما كان يعترفها لولا الإسلام، فصرخها
جميعاً لخدمة الدين والناس، جميع الناس
ومسلمين وغير مسلمين كان معلماً شديداً
في الإسلام، فلم تكن شدته في إسلامه
خطراً على الناس، بل كانت ضماناً لهم إلا
يخافه معلم ولا ذمي ولا مشرك في غير
حدود الكتاب والسنة.. وكان جاهلياً فاسلم،
فصاح إسلامه طوراً أم أطواره، وتوكل أن التاريخ، ولو
لم يكن الإسلام فترة بانية منشئة في التاريخ

في رأي المقادير - طبيعة الجندي " فاهم
الخصائص التي تتجمع لطبيعة الجندي في
صفاتها المثل: الشجاعة، والحزم، والصرافة
والخشونة، والفطنة على الشرف، والنجدة،
والنخوة، والنظام، والطاعة، وتقدير الواجب،
والإيمان بالحق، وحب الإنجاز في حدود
التبعات والمستويات.. والذي نراه أن طبيعة
الجندي في صفاته المثل في أصدق مفتاح
للشخصية العمرية في جملة ما يؤثر أو يروى
عن هذا الرجل العظيم.. هذه الخصائص
واضحة كلها في عمر، وعمر وحده واضح
بين أمثاله في جميع هذه الخصائص."

ولكن... ما هو مفتاح الشخصية؟

اهتم المقادير بهذه الفكرة اهتماماً كبيراً،
وأحب هاتين الكلمتين جداً، فلا تخلو دراسة
من دراساته في سيرة العظماء في كل
الجلالات من البحث عن السبب النهائي الذي
يفسر كل شيء في الشخصية التي يدرسها،
المرجع الذي في منشورته نفهم أفكار
الشخصية وأخلاقها وأهواها وأعمالها
وروحها. ولأن هذا التصير - مفتاح
الشخصية - تعبير "عقادي" أثير، فكان يجب
عليه أن يوضح لنا ما الذي يقصده به، وما
الذي يريد أن يفهمه منه، فكما يستخدم
الطبيب المشروط، وكما يستخدم المهندس
المسلط، وكما يستخدم الباحث الاجتماعي
استمارة الإستبيان.. يستخدم المقادير
مصطلح مفتاح الشخصية كوسيلة لدراسة
المباصرة، أو لدراسة أعمق ما في
شخصياتهم.. جوهرها!.. مفتاح الشخصية
العقادي "هو الأداة الصغيرة التي تقطع لنا
أربابها، وتنفذ بنا وراء أسوارها وجدرانها،
وهو كمفتاح البيت في كثير من المشابه
والأغراض، فيكون البيت كالحصن المغلق ما
لم تكن مملك هذه الأداة الصغيرة التي قد
تحملها في أصغر جيب، فإذا عاجلته بها فلا
حصن ولا إغلاق! وليس مفتاح البيت وصفاً
له، ولا تمثيلاً لشكله واتساعه، وكذلك مفتاح
الشخصية ليس يوسف لها، ولا يتمثيل
لخصائصها ومزاياها، ولكنه أداة تفصل
إلى داخلها ولا تزيد. ولكل شخصية إنسانية
مفتاح صادق يسهل الوصول إليه أو يصعب،
على حسب اختلاف الشخصيات، وهنا أيضاً
مقاربية في الشكل والفرق في التفاصيل
اليهوت، فرب بيت شامخ عليه باب مكين
يعالجه مفتاح صغير، ورب بيت متواضع عليه
باب مزخرف يحار فيه كل مفتاح. فليست
السهولة والصعوبة هنا معلقتين بالكلية
والصعبر، ولا بالحسن والجمامة، بل
بالفضيلة والتقيّة، فرب شخصية عظيمة

نحن فلائنه أوتي القدرة على إتيانه، والعصر الحديث أضعف من أن يقبل ما فعله عمر. فمصر يحقق المبادئ العظيمة في جوهرها، مبادئ العدل والحق والرحمة، يحققها كثيره حقيقي يؤمن به، وليست مجرد مسميات لا يفقه معناها ولا يحس جدواها.



كان محمد نبياً.. وكان عمر خليفة.. والفرق بينهما هو الفرق بين الفرق بين الإنسان العظيم - محمد، وبين الرجل العظيم- عمر.. كان كل منهما يعرف فضل صاحبه ويقدره، وكان عمر معجباً بالنبى أشد الإعجاب، معباً له أعظم الحب، وكان النبى اعرف الناس بعمر، واكثرهم توثيقاً بفضلهم وعظيم صفاته، يقول النبى صلى الله عليه وسلم: "لو كان بعدي نبى لكان عمر".." عمر بن الخطاب معي حيث أحب، وأنا معه حيث يحب".." إن بعدي مع عمر بن الخطاب حيث أحب".." الله جعل الحق على لسان عمر وقلبه".." قد كان قبلكم من بنى إسرائيل رجالاً بكمون من غير أن يكونوا أنبياء، فإن يكن في أمتي أحد فعمر".." ودراسة العلاقة بين النبى وعمر، بين الإمام والمأموم، بين المعلم والمريد، تنتهي بنا إلى أن محمداً كان أعظم من عمر - هذه حقيقة لا شك فيها، ولكن ليس معنى ذلك أن عمر لم يكن عظيماً.. ومن أهم ما استخلصه من هذه العلاقة أن البطول - عمر بن الخطاب - كان معجباً أشد الإعجاب بمحمد، على خلاف ما يظن البعض بأن من كان يجب على الناس فمن الصعب أن يُعجب هو بأحد، فالبطولة لا تمنع الإعجاب، ولكن الإعجاب لا يمنع استقلال الرأي، فقد يظن البعض أن المعجب يفقد شخصيته مع من يجب به، ولكن عمر كان مستقلاً براهه وشخصيته مع النبى رغم إعجابه وحبه الذي لا حدود له، وكان النبى يسبح في عمر هذا الاستقلال لأنه يفيد الإسلام والمسلمين في حياة النبى ويعد موته. أما علاقة عمر بأصحاب النبى صلى الله عليه وسلم فكانت ركيزته أنهم يرفعون فضل عمر ورفقته وعنده وحسن ظاهره وباطنه وزهده، وكان هو يعرف أقدارهم وينزلهم منازلهم التي هم أهل لها. وكان الإسلام عند عمر أولاً، ففي يديه ميزان الحق يفتنني به مصلحة الدين وعصامة المسلمين، كان يظن عمر أحد أهمهم، حتى الذين كان يمزله من مناصبهم لسبب أو لآخر، كان يعرف لهم أقدارهم، ولا يترك فرصة دون أن يذكر فضلهم. كانوا يعرفونه، وكان يعرفهم.. شهدوا له قبل توليه الخلافة فاثاثوا عليه، ويعد موته شهداً له فزاد

شاؤهم، وليس هناك أعظم من رجل يتولى الحكم فيزيد عند المعجبين به والمحبين له، رغم أن العكس هو المألوف - رضوان الله عليه وعليهم أجمعين.



والحديث عن ثقافة عمر بن الخطاب يطول، وقد فصله العقاد تفصيلاً في فصل مستقل "ثقافة عمر". فقد كان عمر شغوفاً بالشعر واللفة العربية، عالماً بتاريخ العرب وآياها وأنسابها، متفكها في شريعة الدين الإسلامي، عالماً بالجغرافيا والحصان، حاضراً على طلب كل علم يفيد الناس، ومعرفة بل إتيان كل صناعة تفهمهم، وكان صاحب ذوق رفيع يحب السماع والغناء، ويغني أحياناً بنفسه، ولم يكن ينهى إلا عن ذلك فيه ما يثير الشهوات، وكان عالماً بخطر الجمال الأنثوي وعظيم فتنه، ولعل شدة معرفته وإحساسه بهذا الخطر هي ما دفعته إلى شدة الحصر عليه ومحاوله إخفاهه وصيانته، وكان يشجع على الرياضة البدنية بكل أنواعها، وكان يحب "أدب التكريات" الذي لا يستغني عنه ولا الأمر الموكلون بإحياء معالم الدول والإحتفال بمراسمها، وآية ذلك اختاره ليوم الهجرة النبوية للتاريخ الإسلامي، وكان خطيباً موهباً طبيعياً على أن يتكلم في الناس كلام الرجل القائد الصادق، وكان له أسلوب خاص في الحديث يميزه عن غيره، وتتسم عباراته بالبديهة والخشونة والاستقلال والبعد عن الزخرف "ومحصل هذه الأخبار جميعاً أن عمر كان من نخبة المثقفين في العربية، وكان وافر السهم في ثقافة قومه وعصره، وكان الجانب العملي من ثقافته أغلب وأظهر من جوانبها النظرية كما هو المهدود في ساسة الأمم وعوامل الدول، وإن كان هذا لا يمنع أنه اشتاق إلى نفائس الشعر وأطراب الأدب لما يجده من راحة النفس، ومتعة الخاطر". أما موقف عمر من المقاتلات غير العربية فيتمثل هيماً يلي: إنه لا يرفض المعرفة الأجنبية كان مصدرها، ولكنه لا يحب للمسلمين أن ينشغلوا بكتب الأمم الأخرى عن القرآن الكريم، خاصة أن القرآن نفع المسلمين، وهو الذي أخرجهم من الظلمات إلى النور، وهو الذي جمعهم ووحدهم، وبه اتصروا وفتحوا البلاد، وسادوا الأمم، في حين أن كتب الأمم الأخرى التي تحوي ثقافاتهم لم تنفعها بشيء، ولو كان فيها نفع لنفعت أهلها، ولو كان فيها نفع ففي القرآن ما هو أعظم وأنفع، وما هو خير وأبقى.



عندما يريد العقاد أن يرسم صورة لعمر بن الخطاب في بيته، فهو يؤكد على أن عمر القوي الشديد البأس، وإتقان سطوف، وحجم شديد الرحمة، ولعل من أسباب شدته شدة رحمته.. بعض النساء رفضن الزواج من عمر لأنه خشن المعيشة، قليل التفات، وكان هو الخطاب الذي يستمتع لو شاء أن يملك القصور والضياء، ويقيم بها نساءه.. لكن حب زوجاته الكبير له دليل على أنه كان نعم الزوج الرؤوف الودود.. أوضح مثال على هذا الحب الكبير، زوجته "جميلة" التي كانت لها طليق فراقه وتقبله وهو خارج.. وزوجته "عاتكة" التي رثته بقصائد تنطر حزناً والمأ وكاد ينهب عقلها لونه. وكان عمر معجباً لأبنائه أشد الحب كما كان معجباً لأبيه الخطاب، لكن حبه لأبنائه لا يمنعه من التشديد عليهم بالأ يفعلوا ما ينهى الناس عنه ولا ضاعف لهم العقوبة، لأنهم القدوة وأعين الناس عليهم فإن زلوا ولم يماقبوا ذل الناس وراهم، ويفند العقاد "أسطورة" عمر لإحدى بناته وهي حبة بأدلة التاريخ، وأخلاق بني عدي أهل عمر، وأخلاق عمر نفسه. لقد كان عمر في بيته الزوج المعطوف الفيور، والأب البار الكريم، لكن حقوق أهله وبيته لم تكن أبداً.. ولم يكن يسمح لها - أن تجور على حقوق الإسلام والمسلمين.



ويفسر العقاد سبب مقتل عمر بأنه "بفساء وطنية"، لأن قاتله هو فيروز الشهر بابي لؤلؤة من أسرى الفرس بالمدينة، كان هو مطلب القط في مؤامرة فارسية اشتركت فيها عناصر يهودية للتخلص من الفاروق. ثم كانت بفساء وطنية وليست بفساء شخصية، لأن عمر في كل عمل من أعماله كان منزهاً عن المنصر الشخصي، لم يصف العقاد العظلمات الأخيرة في حياة الفاروق - أي لها من لحظات: "إن مقتل عمر أحرى من يحد جزءاً من أكبر أجزاء سيرته، ولا يحسب نهاية تختم تلك المصيرة دون أن تنضيف إليها. فقد تمثلت في مقتله مزاياء الكبار التي تمثلت في جلائل أعماله، وعظائم مساهميه وخصاله، فكان عمر الصريح فتوة في الشجاعة، وتقدم الواجب، والإشارة إلى النفس، ومحاسبة الضمير، وسداد التدبير، كما كان عمر في أجمع ساعاته وأسلهه للمل والتفكير. وكان - رضي الله عنه - ينظر إلى الحكاية كأنها رسالة تؤديه إلى أستطيع أدائها، لم لا معنى إذا فرغ من رسالتها، وأحل بينه وبين أدائها".

“حفيف الريح” بين الرواية والسيرة الذاتية

“إن معظم الروايات الأولى هي سير ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة.”
(كليف جيمس)



مقدمة

مثل تداخل الأجناس الأدبية إشكالا بالنسبة إلى مصنفي الادب. وقد أصبح تمييز كل جنس أدبي عن غيره أمرا عسيراً لتداخلها وتوالدها من بعضها البعض. وهذا ما سبب خلطاً هائلاً أصبحت تعاني منه بعض المقاربات للأجناس الأدبية حيث تسود إلثقية مصطلحاتها وانفتاح النصوص على بعضها البعض. فليس شمة أسوار منيعة أو آليات تعمل داخل الشكل الفني، تحول دون تداخل الأشكال الفنية وتمازجها (١). "حفيف الريح" (هي الرواية الثانية لظافر ناجي). ما أن يتفحصها القارئ حتى يلاحظ علاقتها برواية السيرة الذاتية حيث تتقاطع أحداثها وشخصياتها بمكونات من حياة الكاتب.

هناهي خصوصية هذه الرواية وما علاقتها بالسيرة الذاتية؟

الرواية

على سبيل المدخل النظري الموجز سنحاول بدءاً بتحديد الملامح الكبرى للرواية التي يمكن القول بأنها عمل فني متخيل، تثير، ينهض على أساس قصصي مادته أحداث وشخصيات هي مزيج بين الخيال والحقيقة على شكل حبكة ذات تعقيد ما. قد يبدو هذا التعريف بمنزلة تقرير أمر واضح، لأن الرواية تتخذ "لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل ما يمسس تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً. ذلك لأننا نلقي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تمتاز عنها بخصائصها المميزة، وأشكالها الصميعة" (٢).

الرواية تركيب خيالي وهي قبل كل شيء بناء فني- رمزي يسعى لأن يمثل الوضع الاجتماعي / النقيمي / الانطولوجي للإنسان في الكون. فالرواية بمعنى ما هي الوهم المبتكر الذي يترك آثاره في نفس القارئ. إنه الوهم الخالد... الوهم الباقي لأنه يأخذ شكلاً صلباً وحيواً عبر الفن بعينه يتواصل مع الآخرين من البشر مهما بعد زمانهم ونأى بهم المكان فيصير بإمكانهم أن يمايشوا صورة الوهم وأن يتأثروا بها" (٣).

يرى بعض منظري الرواية في احتمال نشأتها ومعار تطورهما أنها/ الرواية من أهم أشكال الإبداع قدرة على التوظيف والاستفادة من الأجناس الأدبية التي سبقتها (الأسطورة، الملمعة، الحكاية... إلخ). فهي "الورث الشرعي للأجناس السابقة" (٤) ومن

الباحثين من يرى أن "الرواية عموماً هي الجنس الأكثر تحجراً لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفكّ يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجمعها في خدمته" (٥).

والرواية من الأجناس الأدبية التي هي في علاقة توارثية وتستكمل سلالات بعضها منها مثلاً السيرة الذاتية. ونحن نفترض أن رواية "حفيف الريح" لظافر ناجي هي من جنس السيرة الذاتية، وقيل تبيان هذه الفرضية يجدر بنا في مسلكنا النقدي أن نتوقف عند أهم المحطات التي عرفتها تطورات السيرة الذاتية.

السيرة الذاتية / حجة تاريخية:

حسب جورج ماي نهاية القرن الثامن عشر هو بداية السيرة الذاتية فنشر "اعترافات" (Confessions، ج.ج. رومو - J.J. Rous - 1712-1778) بعد وفاته شكل نقطة انطلاق وإعلان عن استغلال السيرة الذاتية كيان أدبي (٦). وإن كان المؤرخون الغربيون يقرّون بأن السيرة الذاتية هي لون من الألوان الإبداعية خاضع بالثقافة الغربية. فإن مع أواسط القرن العشرين تغيّرت هذه الفكرة في النقد الأدبي الغربي، ولم تعد السيرة الذاتية حكراً على الحضارة الغربية دون غيرها (٧). فالدارسون للمسيرة الذاتية في الأدب العربي يجمعون على أن هذا الشكل من أشكال التمييز عرفه تاريخاً أدبي، وهو

غرض أبي عريق في حضارتنا العربية الإسلامية ولئن لم يتبلور متصوره الذهني بما يتيح له الانفراد بمصطلح نقدي مخصص فإنه قد صير على نماذج تكاد تعمل به منزلة الأكتام في المضمون والفرض والأسلوب (٨). فالأدب العربي عرف السيرة الذاتية قديماً كما حديثاً. وقد أجمع الباحثون أن كتاب "الأيام" (١٢٩٩) لطف حسين نص مؤسس للسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (٩).
يعد وضع الأساس للنظريات الحديثة في حق السيرة الذاتية إلى سنة ١٩٥٦ في مقال "شروط السيرة الذاتية وحدودها" لفرسودورف (GUSDORF) (١٠) وبإتداء من هذا التاريخ تتالت المقالات والكتب حول تحديد وتعريف هذا الشكل الإبداعي الذي رأى فيه الفيلسوف الألماني وفيلهيلم ديلتاي أكثر تعبيرات تأمل الحياة المباشرة.

وفي سنة ١٩٧١ وضع فيليب لوجون (Philippe le jeune) تعريفاً لهذا الجنس الأدبي في كتابه "السيرة الذاتية في فرنسا" ثم نقحه سنة ١٩٧٥ في كتابه "ميشال السيرة الذاتية" (Le Pacte Auto-biographique) قائلاً: "ويعد تمثيل لطيف مبسّج أحد السيرة الذاتية كالتأني في حكم استعمادي تشرى يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بمصفاً خاصة (١١) ولعل هذا التعريف لا يبدو مطلقاً ونهائياً، فقد أحجم جورج ماي عن وضع تعريف رغم معالجته لهذا الجنس الأدبي ضمن كتابه "السيرة الذاتية" (١٢). وبعد سنوات قام فيليب لوجون بنقد ذاتي ضمن كتابه "أنا أيضاً" (١٣) معيداً النظر جذرياً في "ميثاق السيرة الذاتية" الذي كان قد صاغه فيما سبق. إذا فلا سبيل للحدود عن جنس سردي بقي خالص، باعتباره أحد السيرة الذاتية قد أخذت منذ نشأتها أساليب وفنيات الكتابة التي اعتمدتها الرواية سابقاً. "فالألوان الإبداعية تميل غالباً إلى الدخول في علاقة تماثلية فيما بينها، أو توارثية، أحياناً تقصر بعضها أو تستكمل وظائفها التفسيرية" (١٤). وهكذا تصل "الرواية" والسيرة الذاتية في علاقة إشكالية قائمة، فكلهما يتأسس على قصة حياة بطل فرد يدخل في صدام مع محيطه وأيضاً لنواميس المجتمع، قلنا، ساخطاً، يعيش في علاقة إشكالية مع كل ما يحيط به.

ودون أن نتمادي في عرض مسهب للمجال التطويري دعنا لنفحص بنية رواية "خفيف الريح" لظاهر ناجي مستعيرين بما أوردناه.

هيكل وبنية الرواية

- تتألف "خفيف الريح" من أربعة فصول تتخللها أربعة ملاحق، وقد هيكل المؤلف هذه الرواية على النحو التالي:
- تصدير الرواية بفقرة للجاحظ من كتاب "الحيوان".
- الفصل الأول: من ص ١٠-٢٣، ويشتمل على ١٤ صفحة؛ يكون عنوان من تصدير بكلام حول آدم وحواء.
- وجاء الفصل الثاني والثالث تحت عنوان كبير كتاب النساء "منسجبات الذكورة وأوجاع الحاضر".
- الفصل الثاني: من ص ٢٥-٦٠، ويشتمل على ٣٦ صفحة، تحت عنوان "أمية" منسجبات الذكورة.
- ملاحق المرحلة: يتألف من ملحقين هما كتابات المرحلة ومراسلات المرحلة.
- الفصل الثالث: من ص ٦٧-١٢٥، ويشتمل على ٥٩ صفحة، تحت عنوان "مازي" ثورة الماش.
- ملاحق المرحلة: يتألف من ملحقين هما كتابات المرحلة ومراسلات المرحلة.
- الفصل الرابع: من ص ١٢٢-١٣٨، ويشتمل على ١٧ صفحات، بدون عنوان مع تصدير بكلام حول آدم وحواء.

منذ الفصل الأول يتولى الراوي مهمة الحكمي ليمتد ذلك على كامل الرواية غير أنه يتخلل هذا السرد حوارات مطولة بين الشخصيات.

وإن كانت الرواية قدمت أحداثاً عاشتها الشخصية الرئيسية بين قرقة والمصاصة وقابس في منتصف الخمسينيات وأوائل التسعينات. فقد واكبت من جهة أخرى التحولات التي عرفها الواقع الموضوعي على الصعيد العربي والعالمي.

والرواية أيضاً هي ذكريات الشخصية الرئيسية (فاضل) جاءت في هيئة كتاب النساء. ويملّ الفصل الأول فاتحة الكتاب أما الفصل الرابع فهو تلمعة لقصة بدأت من الفصل الأول مكونة ذكرى تضاف إلى كتاب النساء. ولكن سؤالاتنا المركزية في هذه القراءة يظل يتمحور حول تجلي عناصر السيرة الذاتية في هذه الرواية.

في البحث عن الميثاق السيري-الذاتي

إن استخدام المؤلف لأحداث وشخصيات وأماكن ترتبط بحياته الشخصية قصد تأليف روايته الأولى يمثل ظاهرة لا يمكن أن نغفل عن أي قارئ جاد. فالكاتب ينطلق في قصصه الأولى من كل ما يتصل بحياته مركزاً فيها على تاريخه الشخصي وسبب ذلك، ربما، ثقل الذاكرة على مخيلة المؤلف، فلا بد للكاتب أن يتخلص من ذلك الثقل في أعماله الأولى فتتطوّر الميثاق ليقيم تشفيرها بملكات التخيل. ولكن كليف جيمس قد نبّه إلى هذه الظاهرة حيث قال: "إن معظم الروايات الأولى هي سيرة ذاتية مقننة". والكتابة عن الذات ممارسة سيرة يتحسّن الروائي من خلالها عالم الكتابة من خلال مرجعيته الذاتية وحياته وتاريخه الشخصي وعلاقاته بالذات الأخرى. بكلّ قول هذه الزوايا التي عرفها وخبرها وعاشها قبل أن يبتكر حيوات وشخصيات غريبة (١٥). وهذه المرحلة هي مرحلة جنينية وضرورية لنشوء الكاتب إلا أن كثير من الكتاب من يبقى في هذه المرحلة لا يعرف منها فكاً فتراها يشتت في تلك الذكورة استنزافاً حتى يسهق في التكرار فلا يعثر له الباحث إلا على نصّ فريد كان قد صاغه مؤلفه بطريق شتى. وإذا أراد أن يتجاوز ذلك فاعلم أن يصرّ على ذاته وأن يبتكر عمله الأول حتى يؤسس ذاتاً إبداعية أخرى في عملية أشبه بقتل الأب، ونقصد بالأب، النصّ الأول للكاتب.

نعرش في "خفيف الريح" على علامة أجنبية هي عبارة "رواية" تصاحب العنوان موجهة القارئ منذ البدء على تلقيها باعتبارها "رواية". غير أن القارئ العارف بعناية الكاتب يجد نفسه أمام نص من تلك النوعية التي سبغها "فيلب لوجون" بالنصوص التي يعثر فيها على التشابهات وعلى تطابق بين المؤلف والشخصية رغم أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق أو على الأقل، اختار أن لا يؤكد (١٦). فالتطابق بين الكاتب والراوي والشخصية تكشف السيرة الذاتية في ذاتها. والفيلب على السبغ الذاتية أنها تكتب بضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي يصهر كلاً من الراوي والشخصية والكاتب في بوقعة واحدة، إلا أن ظاهر ناجي تميّد استعمال ضمير الغائب "هو" لكي يوهم القارئ بأن قصته سيرة غريبة ويؤكد الانفصال بين من عاش القصة (الشخص) ومن يسردها (الراوي) غير أنه يمكن الحصول على تطابق بين الراوي والشخصية في حالة الحكمي "بضمير الغائب" بإقصاء مشكل المؤلف حسب عبارة صاحب كتاب "الميثاق السيري ذاتي" (١٨). وذلك بإقامة المعادلة المزوجة التالية:

المؤلف = الراوي

المؤلف = الشخصية

فقصة "فاضل" (الشخصية الرئيسية) تتقاطع في الكثير من المواضع مع قصة "ظاهر" (المؤلف)، ذلك أن "فاضل" يعمل الكثير من

السمات المشتركة بينه وبين المؤلف ابتداء بالاسم فالاسمان يشتركان في أحرف ثلاثة الفاء (ف) والألف (أ) والطاء (ظ) فاسم (ف-أ-س-) ل) هو كتابة (ظ-أ-س-) من اليسار إلى اليمين ابتداء من حرف الفاء (ف) وانتهاء بحرف اللام (ل) أما بقية السمات فتظهر في مسقط الرأس "قابس" ودراسة اللغة والأدب العربية بالجامعة وأمتها التدریس بقابس سابقا واحتراف الكتابة.

كما تؤكد الملاحق التي أدمجت ضمن فصول الرواية التقاطع بين المؤلف والشخصية. فهذه النصوص التي جاءت تحت عنوان كتابات المرحلة كانت قد نشرت فيما مضى بإمضاء "ظافر ناجي" (المؤلف)؛ حيث يتضمن النص الأول قصة قصيرة بعنوان "القمامة" نشرها المؤلف ضمن مجموعته القصصية "المنامة" بتونس سنة ١٩٩٢ أما النص الثاني فهو مقتطف من رواية كان قد نشرها بسوريا سنة ١٩٩٤ تحت عنوان "دريسيهيل الرعب" ورغم هذا التقاطع بين الراوي والشخصية بطريقة غير مباشرة أي عن طريق المعادلة الرياضية. فالتقاطع مثبت داخل النص وإن مكن ضمير الغائب الكاتب من الفصل بين الراوي والشخصية. فإن الراوي ينهض راوياً عليماً بأطوار حياة الشخصية كلها يستعجز ما يشاء منها حين يريد استباقاً أو استرجاعاً :

"تذكر في وحدته ذلك الحيز من ماضيه فلم يعرف أيأثام من أنه كان كذلك أم يفرض بأنه تجاوز كل تلك العقبات وأصبح الآن أستاذاً يدرس الشعر دون أن يمس بسوء... كثيرون من أصدقائه تلك الفترة يقولون له أنهم متعجبون من كونه تمكن من إتمام دراسته فقد كان مؤثلاً ليكون خريج سجون أكثر من تأهله للتخرج من الجامعات...

تذكر كل ذلك ولم تقادر صورة أمينة رأسه لحظة واحدة لكنه كان قد قرّر الفراق، وكان من الصعب أن يحمله شيء ما يثير رايه، وبمدها نجح هو والتحق بسلك التعليم في جهة قابس غير بعيد عن العائلة وهناك انشغل أو شغل نفسه بالكتابة. فجمع القصص القصيرة التي كتبها وهو طالب ونشرها في الجرائد والمجلات ثم بدأ يكتب بشكل متواصل وينشر شيئاً وقد قرّر أن يمتحن الكتابة لاحقاً رغم أنه لم يكن وقتها قد عرف أي مهنة شؤم كانت..." (حيف الريح، ص ٥٩).

وقد بدا لنا أن العلاقة بين الراوي والشخصية تنجلي خاصة في اشراكها في ذكره واحدة حتى تتوحد الذات الراوية والمروية في ما يشبه حالة الحلول ويمكن في هذا المضمار الاستشهاد بأمثلة والفقرات التالية :

"هنا أيضاً تتدخل الذاكرة اللغوية وكأنها تريد الإجابة عن أشياء لم تسأل عنها لكنها مع ذلك تأخذ صاحبها قسراً إلى حيث هي تريد..." (حيف الريح، ص ٢٣).

"ما الذي بقي الآن غير صدق لذاكرة مثقوبة تأتي بالأشياء من أعماقها وكأنها تخرج بها من أعماق كهف مظلم بعد منتصف ليل بهيم..." (ص ٢٥).

الآن في هذه الأيام الأخيرة من آخر الألفية الثانية يبدو منتصف الثمانينات زمناً آخر وكأنه أت من قرون خلت... ياء... ما أسرع ما وقع..." (ص ٣٦).

"وما هو الآن يكشف أنه لم يفهم شيئاً وأنه غير قادر على أكثر من استرجاع الصور التي عاشها في أقصى الحالات لأن الذاكرة الاعية التي تنهت، فهي تنتقي وترتّب وتثبت بصاحبها" (ص ٥٢).

"صادت به الذاكرة إلى تلك الأيام، والذاكرة حين تتور تحرق كل الحاضر فتعالي عليه وتقرّبه..." (ص ٥٣).

"... حتى لكانه كان يهرب من ماضيه القريب إلى ماض أبعد كان أجلي وأجمل بلا شعاعات جوفاء ولا قفازات ولا مواد تجميل..." (ص ٦٧).

"الذاكرة ذلك الجزء من الدماغ...

والدماغ ذلك الجزء من الرأس..."

والرأس ذلك الجزء الذي يحكم البدن بأكمله.

أضلا تكون الذاكرة هي التي تحكم كل شيء هنا، أوليس الماضي هو سبب وجودنا الحالي حتى وإن كنا قد نبأنا على أنفسنا وقتنا إننا تجاوزناه أو أننا صنفنا لأنفسنا حاضراً لا علاقة له بذلك الماضي؟" (ص ١٠٥).

"وتدور الذاكرة وتتفرق في سادية مرهقة تتلذذ بمذاب صاحبها... اللهم الحمد لك والشكر لك على نعمة النسيان التي تسمع تسلط الذاكرة..." (ص ١٠٥).

خاتمة

الجنس الأدبي الذي يبدو للجورج ماي علق الأجناس عضويًا بالسيرة الذاتية هو الرواية (١٩).

وقد اعتمدنا على عناصر من مكونات السيرة الذاتية لقراءة رواية ظافر ناجي "حيف الريح". فهل أن نموذج القراءة الذي اعتمدناه يكفي للامام بسير العملية الأدبية التي حاكت نسج هذا النص الروائي؟

الهوامش

♦ ظافر ناجي: "حيف الريح" (رواية) - تونس ٢٠٠١

١- القولة لحمد الباس مأخوذة عن عبد الله عبد الرحمن الحيدري : رواية السيرة الذاتية، مجلة علامات في النقد م ١٣، ج ٤٩، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ٥٨٠

٢- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٤٨، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١١.

٣- فؤاد التكري: المليون صغيرة تحت أنظار الشيخ الحزين، جريدة الشرق الأوسط، عدد ٩٠٧٩، أكتوبر ٢٠٠٣، ص ١٦.

٤- فرح لحوار : الحياة الثقافية عدد ٨٢ فيفري ١٩٩٧.

٥- كمال الرياحي : حركة السرد الروائي ومناخاته، تونس ٢٠٠٤.

٦- انظر جورج ماي : السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢، ص ٢٨.

٧- انظر دويت رينولدز : السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة الكرمل عدد ٧٦-٧٧ سنة ٢٠٠٢، ص ٨٩.

٨- عبد السلام المسدي : النقد والحدادة، دار أمية، تونس ١٩٨٩، ص ١١٥.

وأنظر أيضاً : يحيى إبراهيم عبد الدائم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث.

- منصور قيسومة : السيرة الذاتية في التراث العربي، التعمد والتوسع، الحياة الثقافية عدد ١٠٤ أبريل ١٩٩٩.

٩- أنظر : - محمد الباردي : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث حدود الجنس

وإشكالاته، مجلة فصول م ١٦، ج ٢، سنة ١٩٩٧، ص ٦٩.

- دويت رينولدز : ص ٩٨.

- إسماعيل : هن السيرة، دار الثقافة، بيروت، ص ١٥١

١٠ - أنظر : - أنغل، ج. لورايرو : المشاكل النظرية للسيرة الذاتية، ترجمة نادرة الهمامي،

مجلة الحياة الثقافية عدد ١٤٦، جوان ٢٠٠٢، ص ٤٨-٤٩.

- دويت رينولدز، ص ٨٩.

١١- فيليب لوجون : السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقدم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص ٢٢.

١٢- L'autobiographie, Paris 1979

Moi aussi, Paris 1986

١٣- عبد الله بن عبد الرحمن الحيدري، ص ٥٨٠.

١٤- يوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس ١٩٩٩، ص ١٤٢.

١٥- فيليب لوجون، ص ٣٧.

١٦- فيليب لوجون، ص ٢٥.

١٧- جورج ماي، ص ١٢٢.

كيان إنساني أم أدبي؟

جواهر الرفايعة وسامية عطموط نموذجاً

جواهر رفايعة على قيد الطفولة

للقاصتين لم يقف على افتراض أنهما الأكثر تركيزاً لهذه المسألة وإنما قام على سبيل التدليل على وجود مسائل نسوية مثل هذه الأشكال، كما أنه يجدر بنا الإشارة إلى أن اختيار القصة القصيرة النسوية موطناً لهدف الدراسة قد انطلق من فرضية مفادها أنه ربما كانت طبيعة القصة بما تحتمل من إمكانيات لليسوع هي التي جعلت منها الفن الأكثر اغراء واستقطاباً للمرأة التي ما زال لديها هنا الكثير لتبوح به عن رغباتها الخاصة جداً قبل أن تتطرق إلى كتابات مختلفة من

تنتقل هذه الدراسة من فرضيات منها: هل صحيح أن المرأة الأدبية هي الأقدر على التعبير عن قضية المرأة وهل معرفة المرأة بذاتها تجعلها الأصديق في التعبير عن تلك الذات؟ وهل نتعامل نحن كمتلقين مع المرأة التي تكتب أم مع المرأة التي تكتب عنها المرأة الأدبية؟ وهل نحن نميز فعلاً بين المرأة ككيان إنساني والمرأة ككيان أدبي؟ وهل قضية المرأة أصلاً تكمن في مسألة مطالبتها الدأبة في نيل حريتها من خصمها اللدود الرجل؟ ثم هل هذا الرجل الذي ترى فيه المرأة المثقة سبباً لهزائمها وخيباتها جدير بكل هذه المركزية في تفكير المرأة حتى لو كانت مركزية هنا تتركس بحضوره السلبى كما ترى المرأة غالباً؟ ألا يشكل هذا الميل إلى دم مركزية الرجل والبيكاثيات على مجرد هامشية مشتهة للمرأة، ألا يؤدي هذا في النهاية إلى تركس للمكيس الذي لا يرا له المزيد من المكتسبات، وحتى لو قيل أن هذا التكرس السلبى من شأنه أن يعيد التفكير الذي قد يفضي إلى نقد السياق الاجتماعي والفكري الذي يبدو فيه الخلل واضعاً في مسألة علاقة المرأة بالرجل، ولا أتحدث هنا عن العلاقة بوصفها اجتماعية وواقعية، وإنما عن تلك العلاقة الكامنة بين المرأة والرجل كما تظهر في الأعمال الأدبية الأردنية التي تبدها المرأة، مثلاً لا أتحدث عن هذه العلاقة في مجمل الأعمال فهذا ليس المقام المناسب وأن كان في قصد هذه الدراسة أن تنكس على نموذجين قصصيين لقاصتين أردنتين ربما نجد عندهما مسائل مثل هذه الأشكال في فهم موضوع العلاقة بين المرأة والرجل.

وهنا ينبغي الإشارة إلى أن الاختيار

القضية الأشمل وهي قضية إنسانية المرأة عموماً على شكل التناقضات هنا وهناك، ولعل مرد ذلك إلى شعور المرأة الهائل بأن الملام الأول في عدم استطاعتها ممارسة حريتها إنما هو الرجل والرجل فقط، متأسية ربما معاناة الرجل هو الآخر مما تعانيه هي في المجتمعات غير الحرة، وربما مهمة ذلك غداة مقارنتها بين مكتسباتها الضئيلة هي ومكتسباته الهائلة هو، وكأنها تؤمن هنا كما يؤمن الكثيرون بإمكانية النظر إلى مسألة الحرية وكأنها قابلة للتجزئة والمقارنة في الوقت الذي ينبغي فيه النظر إلى مسألة الحرية كعالة متكاملة لا تقسم إلى كيانات متباعدة من الحريات المزعومة. وسوف أستعين هنا بالشهادات النقدية التي حرصت كل من القاصتين على تبنيها على غلاف مجموعتها لرى كيف يمكن للشهادة النقدية ذاتها أن تلعب دوراً مفيراً وتتحرف حتى عن الهدف الذي وضعت من أجله أصلاً على الغلاف - ونفترض هنا أنه إعانة القارئ على الدخول إلى النص - ثم كيف يمكن

حيث المحتوى والشكل، وليس المقصود هنا غير التوصيف للحالة فليس من هدف الدراسة إصدار أحكام القيمة على المصامين وأشكال التعبير من حيث كونهما حاملين للفكر واللغة وأن كان في نيته أن تنبه إلى ذلك. محور هذه الدراسة اذن مجموعتان قصصيتان لقاصتين أردنتين: (طريوش موزارت) للقاصة سامية عطموط و (أكثر مما احتمل) للقاصة جواهر الرفايعة. وفي محاولة للتقريب المبكر حالياً والمبرر لاحقاً بين مجموعتي القاصتين أرى أن كليهما ميالتان - ربما - إلى الانطلاق من مركزية المرأة ككيان إنشوي وأدبي محض من حيث الشخصيات والاشتهادات والافتقادات التي تخص المرأة أولاً دون الانتقال - إلا نادراً - إلى الأفق الواسع الذي يجمع المرأة والرجل بصفتيها الإنسانية بعيداً عن ثنائية الأنوثة والذكورة. والغريب هنا أن تحتل قضية خاصة تماماً وهي عذابات المرأة مقارناً مع عذابات الرجل كل هذه المساحة فيما تظهر

احتمل) وهو عنوان يشي بالضعف مثلما يشي أيضاً بثقل العبء الذي تعانیه المرأة / القاصّة / البطلة التي تدعي الحركة من أجل التمييز بينما هي في واقع الحال مسكونة بالاستكانة إلى ما هو متاح - كما نرى في القصة التي حملت المجموعة اسمها - . أما سامية فقد انحازت في العنوان إلى الحركة والعلو (طربوش موزارت) وكأنها تبشر بمضمون القصة التي أخذت المجموعة اسمها والذي يتمحور حول أن الخلاص من الشكوى في أدب المرأة وحيايتها لن يكون إلا عبر الحركة التي يشترك فيها الرجل والمرأة على حد سواء، حين يلقي الرجل بطربوشه المزعوم وينزع عن المرأة جلدها القديم الذي ساهم هو نفسه في إبقاء القديرة دائماً تحت وطأته، وبذلك فهي لا تعتمد عن جواهر كثيراً، ففي حين ترى جواهر بأن الخلل يكمن في الرجل الذي يجعل المرأة أكثر مما تحتمل فإن سامية أيضاً ترى أن الحل لا يأتي إلا عبر الرجل!! ومن اللافت في هذا السياق أن قضية حرية المرأة قد تسربت وإن بشكل مغايل حتى إلى الإهداء في المجموعتين، فجواهر تهدي مجموعتها إلى أمها:

«إلى أمي:
امتلات بك ملء التوقف!
كثيراً ..

أكثر مما تحتمل قاتمي الصغيرة،
ولا يخفى هنا أن القرائن ربما تقود التأويل نحو الاعتقاد بأن هذا الامتلاء الذي يفرضي إلى عدم الاحتمال هو هي أغلب الظن امتلاء الشعور بالتعاطف القائم على أكثر من مجرد المحبة، ولعله الشعور بالنشبه، والتعاطف إلى الأصل الذي أنتج هذه القائمة الصغيرة.

أما سامية ففي إهداءها أكثر من ذلك: «إلى أطفالتي حين يكبرون ويقراون ويدهشون
اليهم حين يدركون أن الواحد فينا متعدد

وأن التعدد اختلاف

وأن الأعماق لا تتسع لهذه الأشباه المختلفة».

فربما قاد التأويل هنا إلى أن الدهشة



تحاول الكاتبة أن تأخذنا إلى الخيوط الغليظة لخدمة الكتابة الكبرى، إلا أن نبرتها الصادقة تقضي بنا إلى التعامل مع قصصها وكأنها «شهود القلب».

فهنا أيضاً نلاحظ أن إشادة الكاتب قد جاءت مرة أخرى بسبب التوصيف الجيد في المجموعة لخسارات المرأة التي وصفت واقفها النسوي بصدق، وإلى مثل ذلك ذهبت غادة السمان على غلاف المجموعة ذاتها حيث تقول: «قصص الكاتبة الأردنية جواهر الرفاية مؤثر على الفهم المتطور والموقف الواعي لقضية تحرر المرأة، فالتخلف المتخلف عند بعض الرجال وبعض النساء أيضاً هو العدو الحقيقي».

فهذه الاقتباسات وضعت الرفاية في دائرة النضال من أجل حقوق المرأة وهذا جميل ولكن الحقيقة أن المجموعة إن كانت قد امتازت فليس بهذا فقط، فجواهر نجحت في تحريك قضية المرأة في مجموعتها ضمن السياق الذي تستحق وهو سياق حرية المجتمع عموماً، وهذا ما صرحت به السمان عندما ربطت العدو الحقيقي بالسلوك المتخلف لبعض النساء وبعض الرجال على حد سواء.

وفي السياق ذاته فإن جواهر قد انحازت في عنوان مجموعتها إلى الإعلاء من وتيرة الشكوى (أكثر مما

أن تحمل بدلالات كامنة غير تلك القريبة التي لا يجتهد المرء في الوصول إليها، فعلى الغلاف الأخير لمجموعة طربوش موزارت يقول أنيس منصور: ... وهذه الأدبية سامية عطموط اكتشمت لها أدوات الأداء القوي والفن الجميل، العبارة السريعة والمعاني الطائفة والهدف القريب والنكتة الموجهة لا تقوتها، فكتابتها اسمه (طربوش أنثى)، أما اللحن المميز للجزء الأول منه فهو (ما كتبت): هي: أنوثه تذوب في حدتي ذكر .. أنوثه تفيض بالضعف ولا يثقل شفتيها سوى الضجير .. هو: أراءه في انكسار المرايا .. هائماً في شوارع المدينة القفصرة .. غوريلا تلاحق ظلي .. ودوماً تنتصر».

ما أود قوله هنا أنه على الرغم من إشادة الناقد الواضحة بالمجموعة - وحديث منصور هنا ليس عن مجموعة طربوش موزارت وإنما عن (طربوش أنثى) المجموعة السابقة للكاتبة - من حيث المعاني والمعبارة والهدف، فإن ما استرعى انتباهه إلى درجة قصوى هو التمييز الذي وجده كائناً في مجرد انضواء المجموعة تحت مقولة المرأة التي لا ترى في الرجل سوى غوريلا دائمة الانتصار على أنثى تثير الشفقة بما هي عليه من ضعف ووحدة، إن تكريس مثل هذا التمييز وفي هذا الموطن بالذات من شأنه أن يجعل من الشكوى انتصاراً ومن الرضى بالقهر صموداً، في الوقت الذي تفيض فيه المجموعة التي كتب على غلافها ذلك الرأي - طربوش موزارت - بمواطن كثيرة تستحق الإطراء ليس بوصفها وصفاً لما تشكو منه المرأة بل ولما يشكو منه الإنسان عموماً، فإذا كانت سامية عطموط قد وصفت عالم المرأة جيداً في مجموعتها (طربوش أنثى) فقلتها قد غادرت ذلك إلى رعاية أكثر اتساعاً في مجموعتها (طربوش موزارت).

أما على الغلاف الأخير لمجموعة جواهر الرفاية (أكثر مما احتمل) فإننا نجد نفس الإشادة التي وجدناها عند عطموط وإن كانت قد جاءت هذه المرة بلغة أخرى، يقول ناصر مؤنس: «لا

المتوقعة ستكون غداة الاكتشاف بأن ازدواجية عند الإنسان ولا أقول الرجل بالذات هي التي تفضي إلى ازدحام الأعماق بكل هذه التناقضات التي تشكل في النهاية خسائر تتشابه في أنها تسبب الألم وتختلف في تنوع مصادرها.

أما على صعيد المضامين عند القاصتين فإن التحليل يفضي إلى الملاحظات التالية:

أولاً: لعل المضمون الجاذب لكلا القاصتين والذي تدور حوله معظم قصص المجموعتين هو حرية المرأة وإن تباينت الكيفية التي يبالغ بها هذا المضمون عند القاصتين بل إن طريقة المعالجة ربما تباينت من قصة إلى أخرى عند القاصصة نفسها، وهنا نورد

الملاحظات التالية:

- تعالج سامية عطموط موضوع حرية المرأة بتأجهاين:

♦ الاتجاه الأول: وفيه شخصيات أنثوية مستضعفة وضيعة لا تملك سوى تلقي القمع والبيكاه والاستسلام للواقع المرير، ويشكل هذا النموذج ما يقارب ثلث قصص المجموعة، فقد اعتبت سبع قصص من قصص المجموعة وعددها ثلاث وعشرون قصة بنماذج أنثوية سلبية وهي «عيب ص»، «جمال كاد يوشك ص»، «كرسي اعتراف ص» ١٩، «مواقف من نور ص» ٢٢، «طريق عمياء ص» ٢٩، «على جانبي الباب ص» ٦٢، وذات عجلة صيفية ص» ٧٢. ولعل ما يجمع بين البطولات في هذه القصص حالة الرتابة التي تسيطر على حياتهن إلى الدرجة التي تشعرن بموتهن وهن على قيد الحياة، فلا غربة إذن في أن يشكل هاجس الرغبة بالموت جامعاً بين تلك الشخصيات.

♦ الاتجاه الثاني: وفيه شخصيات أنثوية مسكونة بالرغبة في النهوض وحالة بالتجديد، ويلاحظ هنا أن هذا النموذج لا يشكل سوى مساحة ضئيلة من قصص المجموعة كما نجد في «مقدار معلوم ص» ٢٥، «طربوش موزارت ص» ٦٧، وفي هذين النموذجين تسلي الشخصيات الأنثوية أكثر وعياً وميلاً

إلى الاكتشاف وأكثر رغبة في التغيير.

- أما جواهر الرفايع فلا يتبعد عن ذلك كثيراً ولكن ما يلاحظ في شخصياتها الأنثوية والتي تحتل مساحة هائلة من قصص المجموعة أنها تكاد تنقسم إلى تقيضين، ففي الوقت الذي تبدو فيه الشخصية واعية لخسارتها فإنها لا تحاول أبداً الخروج من دائرة الخسارات إلا على سبيل التمني والتخيل، ثم لا يأتي الحل في النهاية إلا عبر استحضار الآخر الذي لا بد أن يأتي ليعين الذوات الأنثوية للخروج من هزائمهن، كما نجد في قصص «القصاصات ص» ٢١، «بكرة الحذاء ص» ٢٧، «المصفور ص» ٢١، «المصفور ص» ٤١.

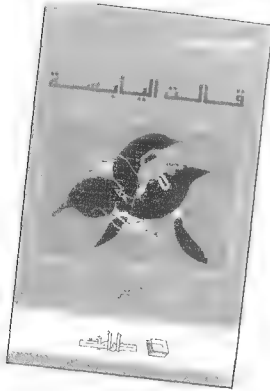
ثانياً: لعل قمة وعي الرفايعية بخسارات المجتمع عموماً والتي تقضي بالضرورة إلى خسارات المرأة قد ظهرت في قصتها المميزة (القتلى) والتي قسمتها إلى مفاصل قصصية هي: البطل - الأفعى - الكلب، وهذه المفاصل تتضافر معاً لتشكل في مجموعها القصة كاملة، وربما كان التميز في هذه القصة كامناً في أن تتناول خسارات المجتمع عموماً قد سمح بتناول الخسارات الخاصة بالمرأة بدلاً عن الحماسة القصصية والماطفية فجاء الخطاب القصصي هنا محملاً برؤى موضوعية إلى الدرجة التي لا نشعر بها بقضية المرأة وقد حشرت قسراً في سياق قصة يملو فيها القول والبوح وفيغيب القص عنها كفن له أصوله خارج إطار الحدث، فكنا نعلم أن القصة أكثر من مجرد حدث، ففي مفصل البطل - الذي يشكل جزءاً من قصة القتلى - يظهر البطل على المسرح وهو ميتور الأطراف الأربعة ويدور الحوار التالي بينه وبين ممثل آخر نحيل، تقول القاصصة: «قال الرجل النحيل: أريد عشرة دنائير، رد البطل المكوم على الكرمني: أخسر! صمق الجمهور ونبتت للبطل يد طويلة» وهنا نلاحظ نمو آلة البطش / اليد الطويلة في نفس اللحظة التي أقتر فيها

الجمهور البطل على استخدام آلة بطشه الأولى / اللسان، ونلاحظ أيضاً أن غياب دور الآخر الحميم وهو هنا الجمهور قد أدى إلى تعالي سطوة الآخر السلطوي / البطل وتكون النتيجة هنا استمرار تعالي آلات البطش عند الآخر السلطوي طالما أن الآخر الحميم ساكن وغير فاعل، فنلاحظ لاحقاً كيف تنمو للبطل قدماً ثم يد ضخمه، فيما تتعالى التصفيقات الحارة والتهافتات الحماسية تحيي البطل في نفس اللحظة التي كان فيها الممثل النحيل يسقط لافظاً أنفاسه الأخيرة.

كما أننا نجد مثل هذا التنازل عند سامية عطموط في قصتها اللافتة (الطاغية) التي تحدثت فيها عن سيرة أي طاغية، فقد أجادت القاصصة كثيراً بأن جعلتنا ندرك جيداً أن قضية القمع ليست قضية خاصة بالمرأة فقط، فثمة أكثر من طاغية يمارس القمع على ذات الإنسان دون أكثرنا بقضية التجنيس، أما من حيث البناء فقد جاءت القصة مقسمة إلى مفاصل قصصية لكل منها عنوانه الخاص بحيث تشكل المفاصل جميعاً القصة كاملة، وما يعمها في القصة هنا هو أن استكانة الناس قد وصلت إلى الحد الذي جعلهم لا يقبلون بالطاغية وحسب، بل انهم قد أصبحوا على مساعدته لحظة كاد يهوي من عليائه. تقول القاصصة «تصاعدت خفقات قلبه - والحديث عن الطاغية - وانغمض عينيه عما سيحدث، لكن دهشته اشتعلت عندما شعر بأقبحهم الخشنة تمتد إليه لتسند من اليته وتساعد على جلوس مستقر، فوق السحابة التي لم تعبر حدودهم بعد». وقبل ذلك كانت القاصصة قد وصفت بذلك أن الناس أنفسهم سبب في تشكيل فكرة الطاغية بضعفهم واستكانتهم «لم يشرب في طفولته حليب الصبغ، ولكنه أدرك بحاسته السابعة أن سواء رضع من حليب النساء - فانتشى لقوته».

وبعد، فهذه بعض الإشكاليات التي تثيرها صورة المرأة في القصة القصيرة الأردنية، وما زال السؤال حاراً: هل نحن نميز فعلاً بين المرأة ككيان إنساني والمرأة ككيان أدبي؟

شعرية الهمس والإقامة في الظلال حوار مع الشاعر التونسي فتحي النصري



في أزمنة الحداثة، أزمنة الصخب المر والتمكيز الحارق، أيام كانت الأيديولوجيا هابطة للتو من رحم السماء. وكان المشهد الشعري في تونس مشدوها بذاته واختلافه البالغ حد التماثل والانسجام (حركة الطليعة الريح الإبداعية الثالثة شعراء القيروان...). في تلك الأزمنة التي جعلت الشاعر خادما في بلاط النساسة والقصيدة محض استمناة لغوي لقوالب جاهزة وشعارات جوفاء، كان الشاعر فتحي النصري يرمي أسننته، يذب حروفه على النطق، وعينيه على الترحال هياما وراء الليل، خبير السياسة ولكنها كانت سؤالا وخبر النقد ولكنه كان طريقا إلى الشعر. وخبر الشعر قبلهما فكان طريقا إلى الكيان.

الفنية التي كرستها الفئائية المهمة على الشعر العربي قديمه وحديثه، فقارئ شعري يمكن أن يلاحظ ببسر أنه لا ينهض على إبراز الوظيفة الانفعالية ولا تحتل فيه الأنا موقع البؤرة الإبداعية وقد يترتب على ذلك أحيانا اقتصاد في التحويل على المنصر الموسيقي لإنشاج الشعرية وهذا القارئ أيضا يمكن أن يلاحظ انحصار الصور الاستعارية والتشابيه المألوفة في الشعر الفئائي العربي والتي تعد في الوعي الفني السائد معيار اللغة الشعرية وخصيصتها المميزة.

إن القصيدة عندي، إذا أخذنا بعين الاعتبار النصوص التي حققت الاختلاف المذكور آنفا، لا تبني على انفعال أو عاطفة أو فكرة تتم صياغتها بلغة استعارية ولكنني أميل إلى الانطلاق من المادة ذاتها التي شكلت التجربة التي أفرزت الانفعال وقدحت فعل الكتابة.

هكذا تبني القصيدة على رصد موقف أو مشهد أو حالة غير أن المادة المرصودة تخضع في عرضها للمنظور الشعري

وجسرا يقره من الشعر التونسي الذي يزال هلاميا في ذهن كثير من القراء. "إنني أقصد ما أقول / الكلمات لا تبذل أنوابها / الكلمات تكره الاستمارة".

تحاول الكتابة الشعرية لدى فتحي النصري أن تتخفف من الأساليب البلاغية المألوفة وتتخلص من شوائبها حتى أنها تكاد تشف وتفتح القصيدة العربية على شعرية جديدة لعلها شعرية الأشياء أو شعرية التفاصيل، ولكن كيف تحمّن هذه القصيدة ذاتها وتحمّي من التلاشي في فضاء المرجع والنزوان في رحاب أشكال تمبيرية أخرى كالقصّة خاصة حينما تتوسل بالمرّد وتحوّ في أسلوبها منحي يتبدل للقارئ العادي تقريرا بسيطا؟

هذا سؤال متشعب يثير مسائل عديدة مترابطة سأحاول أن أقيم عنها إجابة تأليفية. وأقول في البدء إنني أوافقك تماما في رصدك للزوغ المتأثّر في أسلوب الكتابة الشعرية عندي إذا كان المقصود بالأساليب البلاغية التقاليد

أدمنه الهماس، وأدمن الإقامة في الظلال حتى كاد يكون همسا معضّا مثل نصّه تماما خلّوا من ضجيج العاصمة وزوايد الشعر الفئائي. وأن قد هدأت الماصفة وخبا ضجيج الوقع لم تبق لنا سوى همسات فتحي النصري الدافئة لتشكّل ثلاث مجاميع شعرية: قالت الياسمين الصادرة عن دار أصبّة تونس ١٩٩٤، وأصوات المنزل الصادرة عن دار الأطلسية للنشر سنة ١٩٩٥، وسيرة الهباء الصادرة عن الشركة التونسية للنشر وتسمية فنون الرسم سنة ١٩٩٩. تضاف إليها بعض الأصوات الشعرية الأخرى مثل النصف الوهايي، محمد الفري، حافظ محفوظ، محمد الخالدي، باسمل بن حسن، خالد النّجار، خالد الماجري... لتشكّل جميعا باقة الشعر التونسي الحديث، ونحن إذ أكرنا فتح الدوائر والتسلل إلى عزلة الشاعر فإننا قد توجّنا هذا الحوار بجملته من المختارات الشعرية تكبّنا وحدنا متعة اختوارها عساها تكون دليلًا للقارئ العربي في سفره معنا،



العاطفي والتدفق الغنائي وإنما هي تتزعج عموماً إلى رصد العالم الخارجي واستطراق الأشياء، وفي عملية الرصد ومن خلالها تتبدى الذات الباحثة عن المعنى في الوجود. فالذات كامنة في خلفية المشهد أو في ظلال الصورة ولكنها نادراً ما تطفو على السطح، هذا الحضور الخفي للذات قاسم مشترك بين المجموعات الثلاث، ولكنني أوافقه حين تنهب إلى أنني في "قالت الهيامة" أكثر انفتاحاً على العالم في حين يجسدي القارئ في "أصوات المنزل" أكثر احتفاءً بالأشياء القريبة وفي "سيرة الهباء" انزعج إلى الاستغراق في عالم يتداخل فيه الحسي والمجرد، ولعني في المجموعة الأولى كنت كمن يرى العالم بمعنى طفل تصبوا إلى ملامسة الأشياء والنفاذ إلى جوهرها. وأما في المجموعة الثانية فإن الطفل الذي اكوى بقبس النار الذي صاد به من رحلته يجسدي بعلمه الحميم عله يلقى برداً وسلاماً، ولكن هيهات! لهذا كان "لا جدوى من الذهاب هناك" فإنه "لا عزاء في البقاء هنا". إن المجموعة الثالثة تكتب سيرة عالم ينهار ويتحول إلى هباء، ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذا الوصف إنما هو رصد للتزعج الهيم في كل مجموعة ولكن للعثبات الثلاث تتقاطع داخل هذه الأعمال الشعرية.

❖ إذا كانت "قصيدة التفاصيل" المنبئة على الاحتفاء بالجزئي والهامشي حاضرة بقوة في مجاميعك الأولى فإننا نلاحظ في مجموعاتك الشعرية الأخيرة نزوعاً إلى قصيدة القناع التي تتبنى على الترميز.

فهل إن هذا المنحى نتاج تقسيم وإع للنصوص وفق مناخات وأساليب تنظم بمقتضاياتها، أم إنه يعبر عن مرحلة جديدة في تجربة فتحي التصري انطلقت فيها العين الراصدة للتفاصيل فانفتحت فيها عين المثقف التأملية في إرثها الثقافي عما به تعبر عن تصوراتها في لحظتها الزاكنة؟ - استخدمت في مجموعتي الشعرية الثالثة "سيرة الهباء" أسلوب القناع في قصيدتين هما "هلوسات موريسكي من

كتابة عن الشاعر أو الفنان فيلن هذا التأويل وارد ولكنه ليس الوحيد الممكن. إن النص يبقى مفتوحاً على أكثر من قراءة أو تأويل. لهذا يمكن أن أقول إن بناء النص على المتدر لم يؤد إلى تلاشي في المرجع ولم يجزئه من دلالة الإيحاء التي تشكل وظيفة الشعر على حد تعبير جان كوهين.

❖ في مجموعتك الشعرية الأولى "قالت الهيامة" فبدو عوالم فتحي التصري الشعرية أكثر رحابة حيث تتداخل هواجس الذات مع هواجس الجماعة وهمومها في أكثر من موضع وخاصة في القسم الموسوم بـ "سماة أخرى". ولكن هذه الذات المنفتحة على العالم سرعان ما ترتد إلى ذاتها وتحتمي بأشوائها الحميمة وتفاصيلها الممعة في التفتي والهروب في مجموعتك الثانية "أصوات المنزل"، في حين يتخذ العالم بعداً تجريدياً ذهنياً في معظم قصائد المجموعة الثالثة "سيرة الهباء"، فهل ضاقت العالم على الكيان فراح يبحث عن نفسه في "أصوات المنزل" ويؤرخ له "سيرة الهباء" خاصة بعد أن تصدعت المنظومات القيمية وانهارت معظم الإيديولوجيات؟ ألا يخفي ذلك موقفاً من الشعر والإيديولوجيا في زمن فقدت الذات فيه إيمانها بالمعجزات؟

- يبدو لي أن صوت "أنا" خافت في المجموعات الثلاث إذ أن كتابتي الشعرية نادراً ما تنهض على البوح

وتستحيل في الآن نفسه مادة لإنتاج الصور البلاغية وبناء الشعرية. إن القصيدة، والحال هذه، ليست بوحاً انفعالياً أو تدفقاً عاطفياً ولا يعني ذلك أنها خالية من الانفعال أو العاطفة وإنما هما الأثر الذي يحصل من قراءة النص كلاً. وحتى لا يبقى كلامي مجرداً سأأخذ من قصيدة "صاحب الورد" وهي النص الأول في مجموعتي الشعرية الأولى منطلقاً لتوضيح جملة المسائل المذكورة وهذا نص القصيدة:

كان تحت سماة الخريف الثقيلة

في ضجة الزاحمين

ينضد ورداته

ثم يأخذها وردة

وردة

لينفي أوراها من شوائبها

أو ليمتلأ ذابلها

فإذا ما استوت عنب من سرها

ثم أودعها الآخرين

كان يفعل ذلك مثلاً

غير مكرث بهما الخريف الثقيلة

أو ضجة الزاحمين

إن هذا النص ينهض على رصد مشهد وهو مما أفضى إلى توضيح المتدر واستخدام الكلمات ببدولاتها المرجعية أو هذا ما يتبدى من الوهلة الأولى، بهذا المعنى أقول أنني لا أكتب بلغة استعارية لأن الأسلوب الاستعاري يفنب المرجع لتحل الاستعارة محله. إن الصورة الشعرية عندي هي أقرب إلى الـ allégorie أو الرمز. فالألفوريا لها معنى حرفي غير مقصود ومعنى خفي أو رمزي هو المقصود، وإذا عدنا إلى قصيدتي "صاحب الورد" لنأخذها مثلاً لتوضيحاً فلنا إذا أردنا تحديد الدلالة المرجعية. إن هذا النص يصور عمل بائع الورد وهو يشذب باقاته في صباح خريفي. غير أن الحسن المليم يدع القارئ إلى عدم الاقتصاد على هذا المعنى القريب ويحسه على تأويل النص تأويلاً رمزياً. غير أن الألفوريا هنا ليست بسيطة بحيث يتوصل القارئ إلى معنى رمزي مسدد فتستغنى طاقة النص الإيحائية بمجرد الوصول إلى هذا المعنى. فإذا ذهب القارئ إلى أن "صاحب الورد"

القرن ١٥ "و" خريف الخوارج" مع العلم أن القصيدة الثانية كتبت في فترة زمنية سابقة لقصائد المجموعة الثانية " أصوات المنزل " لكنني أجلت نشرها في ديوان لأسباب لا طائل من ذكرها الآن. وإنما المقصود بهذا التذكير أنني لا ألتزم بتقنية أو بتقنيات معينة قد تختلف من مرحلة إلى أخرى من تجربتي الشعرية.

إنّ "القناع" أسلوب تواتر استخدامه في الممارسات الشعرية المنضوية في إطار حركة الشعر الحر. وتمويل الشّاعر على هذه التقنية أو على غيرها يعود إلى طبيعة التجربة المعبر عنها ، ففي قصيدة " هلوسات موريسكي من القرن ١٥ " على سبيل المثال كان هاجسي تمثل حيرة الانتماء التي يعيشها الإنسان العربي في ضوء التحولات السريعة في العالم وإحساسه بانفلات التاريخ من بين يديه وقد وجدت في تاريخ الموريسكيين ما يساعد على استجلاء هذا الوعي وهذا الإحساس. إنّ تعليقي هذا لاستخدام أسلوب القناع في قصيدة " هلوسات موريسكي من القرن ١٥ " لا يخلو من تبسيط الغاية منه التوضيح. ولكن الأمور في الحقيقة لا تجري أبدا بهذه الكيفية. ففي البدء لا توجد التقنية وإنما إحساس أو عاطفة أو حالة أفضت إلى استحضار التجربة الموريسكية. فكان هذا الموريسكي الذي يتكلم عن القصيدة ويمتدعي بواسطة الهذيان أو الهلوسة أساطير وخطابات موريسكية في محاولة باشية لوعي الذات والتاريخ. إنّ الحالة الشعرية هي التي تقتضي مادة وصورا ولغة وتقنية. إنها عملية مخاض تتولد عنها القصيدة التي هي كلّ لا يتجزأ ووحدة لا تنقسم بين المضمون والشكل. وباختصار فإنّ الشاعر إذا جازت العبارة " غير مهتر " من استخدام تقنيات أو أدوات فنية دون أخرى. إنّ الشكل الفني ليس مسوى استجابة الشاعر الجمالية وهو يحاول القبض على الحالة أو صياغة التجربة.

✦ يقول الشّاعر العراقي معدي يوسف: " إذا كنت شاعرا بفضل الله أو الشيطان فإنّني شاعر بفضل الجهد

والتقنية ". وقد تمكن فتحي النصري من استيعاب جملة من المواد والتقنيات المميّزة للجيل الرائد في القصيدة العربية وخاصة معدي يوسف وسامي المهدي من العراق وتجلّى هذا الاستيعاب في صرامة البناء والتخفيف من الزوائد الغنائية للقصيدة.

إلى أي مدى يمكن أن تكون صرامة البناء معيارا للشعرية خاصة في ضوء النزعات التجريبية الجارّة تحت شعار " التفكير ؟"

- إنّ القصيدة هي اعتقادي، وهذا ينطبق على العمل الفني بصورة عامة، مادة مبنية قبل كل شيء. ومعنى هذا أن البداية هي النصّ الشعري والنهاية وانتظام سائر الأجزاء لا بد أن تكون عند الشاعر الذي يمي ما يفعل مبرّرة. وهذا التبرير ليس إقرازا لمنطق شكلي وإنما هو مقتضى جمالي أي أنّه يجد تمليله في نظام النصّ نفسه. إنّ الشّعراء قد يستسلمون أحيانا لضرب من الاندفاع ويمسحوا بالتضخم والتفكك بالانسياب ويصيحوا بالتضخم والتفكك والتزمل. إنّ هذه الميوسب هي التي أحاول جاهدا تجنبها في كتابتي الشعرية. وأريد أن أذكر في هذا الصّدد أنّ وعي الشّعراء بأهمية البناء في الشّعر ظاهرة ثابتة في الشعر العربي الحديث منذ البواكير الرومنطيقية إلا أنّ الشّعراء يتفاوتون في تجسيد هذا الوعي الفني في نصوصهم. ولعلّ الإشكالية التي تريد إثارتها في سؤالك تتعلق بما قد يُنوّهم من تلازم بين خضوع النصّ الشعري للتظيم الهندسي أو الصّرامة في البناء وبين غلبة سمة الوضوح عليه. هي حين أنّ النصّ الشعري، حسب ما استقرّ في الشعرية

القناع أسلوب تواتر استخدامه في الممارسات الشعرية المنضوية في إطار حركة الشعر الحر

المعاصرة - لابد أن ينطوي على قدر من النعوض نتيجة هيمنة دلالة الإيحاء فيه. وقد ترتب على ذلك أن استخلص بعض النقاد أنّ النصّ الشعري في حاجة إلى " نمية لازمة من التشبّث " واستخلصوا تبعاً لذلك أنّ التماسك في النصّ يقضي إلى الوضوح ويضعف الطاقة الشعرية. غير أنّي أقول إنّ المقصود في هذه الحالة ينبغي أن يكون التماسك العقلي المنطقي لا التماسك الفني. فالنسية اللازمة من " التشبّث " هي القصيدة لا تمنّي في تقديري تمويهاً للاضطراب في البناء أو التسيب في النص. وإنما المقصود بذلك أن يوضع لبدا الأطر المنطقي والعلاقات العقلية التي تحكم النثر.

✦ في الوقت الذي اتسمت فيه تجارب أغلب أبناء جيلك بنبرة غنائية صاخبة واتخذت متزعا إيديولوجيا مباشرا يكاد يكون صوت فتحي النصري إضافة إلى بعض الأصوات القليلة الأخرى الصوّت الوحيد الهامس حتى في بعض قصائده الغنائية مثل " أعداء القالب " فهو يخفي ذلك موقفا من القصيدة الغنائية (تضخم الذات مع حدة الإيحاء مع الانفعال) أم أنّ هذه التبرة الخافتة ما يسم إيقاع حياة فتحي النصري؟

- لقد بدأت ممارسة الكتابة الشعرية بصورة مبكرة نسبيا أي منذ كنت تلميذا في التعليم الثانوي، وكانت القصائد الأولى التي نظمها ونشرت بعضها هي مجلة الفكر بدءا من سنة ١٩٧٦ تحت اسم فتحي الجلاصي (كان ذلك لقبني آنذاك) واقعة تحت تأثير الرومنطيقية والشعر المهجري بصورة خاصة، وحين دخلت الجامعة وتآثرت بإيديولوجيا اليسار لم أفسد التمييز بين طبيعة الشعر وبطبيعة الخطاب الإيديولوجي لذلك لم أكتب شعرا يهيمن عليه النزوع الإيديولوجي المباشر، رغم أنّ هذا النوع من الشعر كان يلقي رواجاً في المبعينيات والثمانينيات، ورغم أنني كنت منخرطاً في العمل السياسي والثقافي، غير أنّني في الشعر كنت أمستبطن قضايا سياسية واجتماعية قد تشفت عنها

لأننا نسكنه كما الطفل المتوحد يسكن الصور. فهي تأملات الطفل الصوّرة تسبق كل شيء، والتجارب لا تأتي إلا لاحقاً.

فهل يفسّر ذلك سرّ نزوعك إلى الصورة، المشهد، التمثيل... وعزوفك عن التجريد؟ ألا يعني أنّ سنّ الطفل الكامن فيه أكبر من سنّك بكثير؟

- ما أستطيع أن أؤكدّه أن كتابتي الشعرية في موضوعها السائد لا تنهض على الإقصاء والبوح كما أنها لا تقوم على مواقف أو أفكار جاهزة يتم إخضاعها لعامل النظم وإخراجها في صور بلاغية. القصيدة عندي ليست تدقيقاً انشغالياً وليست تأملًا ذهنيًا أو حكمة، عندما يكون الإحساس في داخلي واضحاً والفكرة جليلة لا أكتب شعراً ولا أشعر بالحاجة إليه. أنا احتاج الشعر حاجتي إلى قبس أضيء به مناطق معتمة أو أستجلي به ما هو خفي أو غامض أو سرّي في كوني الأصغر أو في الكون الأكبر. في بعض نصوصي الشعرية قد يكون المنطق إحساساً أو فكرة مبهمّة وأتوسّل بالصورة لاستجلي ملامح هذا الميهم الخفي وأسبر أغواره. وقد يكون المنطق في نصوص أخرى صورة أو مشهداً وتكون القصيدة محاولة للاقتصاص المعنى أو الدلالة الكامنة في هذه الصورة أو هذا المشهد. في الحالة الأولى تمضي القصيدة من المجرّد إلى المحسوس وفي الحالة الثانية تتحوّل من المحسوس إلى المجرّد.

❖ تبدو اللغة الشعرية لدى فتحي النصري بسيطة ساذجة طفلة في كثير من النصوص، مثبته حقة ذات نفس قرآني تركيبتها ومجمعا في نصوص أخرى حتّى لكانّ شاعرها شاعراً، أو كأنّه يكتب يبيدين مما واحدة تخطّ والثانية تمحو ما رسمته الأولى. فهل يعود ذلك إلى اختلاف طبيعة التجربة أم إنّها "الرؤيا" كلما أضعفت ضائقة العبارة" على غرار قصيدة "؟

- تضمّ المجموعات الشعرية الثلاث المنشورة إلى حدّ الآن نصوصاً كتبت في فترة تمتدّ على عقدين من الزمن. وهي مدّة كافية ليطرأ تغيير أو تعديل على حساسية الشاعر تجاه اللغة التي يكتب بها



" قالت اليايسة ".

ومهما يكن من أمر فإنّ الطفولة تشكل موضوعاً من المواضيع الأساسية التي عليها مدار الشعر الحديث. ولا تكاد تخلو تجربة شعرية مهمّة عربية أو غربية من استدعاء لعالم الطفولة. غير أنّ حضور هذا العالم في الشعر وأنشكال توظيفه والدلالات التي يكتسبها مجال اختلاف وتفاوت من مدرسة شعرية إلى أخرى ومن اتّجاه شعري إلى آخر. ولهذا أيضاً دلالته.

ولقد أشار الصديق الروائي محمد الجابلي في مقال له عن " قالت اليايسة " إلى بعض ما يميّز حضور عالم الطفل في هذه المجموعة حين قال: «عالم الطفولة عند فتحي النصري» هو عالم دائر مكثف يقاطع عالم الطفولة الرومانسي: هي طفولة السّؤال بين استيعاب واستفراق صوفيّين وتطلّعات متمرّدة».

ولعلّ مثل هذا الكلام ممّا قد يحفز النقاد والباحثين على مزيد النظر في هذا الموضوع الجدير بالدرس.

❖ تقول في قصيدة "الطفل": «وحين يطلّ عليّ / ويأخذني من يدي / تهلّ الصور - فارى الطفل يدرج / والرجل الطفل ينحت تمثالاً من حجر». ويقول الفيلسوف الفرنسي غاستون بشارل: «عندما نحلم بالطفولة، نمود إلى مرقد تأملاتنا، إلى التأمّلات التي شرّعت لنا أبواب العالم. إنّنا نمسك العالم بمساعدة

القصيدة باعتبارها مواضيع معاناة أو تأمل أو سؤال أو حلم أو يوطوبيا لا في شكل أفكار منظومة أو خطاب تحريضي. فعلى سبيل المثال يمكن اعتبار القصائد التي أدرجتها تحت عنوان "سماة أخرى" في ديوان " قالت اليايسة " قصائد سياسية في جوهرها ولكن ليس بالملنى المتداول للكلمة. ففي هذه القصائد أيضاً تطفو النبرة الخافتة وتهيمن الصور الزمرّة. وشخصيّاً قد أفسّر النبرة الخافتة في شعري بنزوعي إلى التأمل فلقد وجدتي منذ طفولتي في موقّع الصّمت والإنصات...

❖ بين عالم الطفولة وعالم الحلم والتأمّلات الشاردة حيث الفضاء مفتوح وحيث الذات تتجسّد العناصر في عريها وتستلحق خرس الأشياء، وبين الحاضر المازوم حاضر الهباءات حيث كلّ شيء يتفشمّ وينحلّ، تتحرّك معظم قصائد فتحي النصري لتضبط مساراً رومنسياً صوفيّاً حيناً وتسلّك مسلكاً فكريّاً ذهنيّاً في أحيان أخرى.

فما سرّ هذا النزوع إلى عالم الطفولة حتّى يتخلل مجاميعك الثلاث ويحتلّ حيزاً بيناً فيها؟ ما الذي يضمنك دائماً على منحدرات الذاكرة؟ لمّا لا يمكن هذا التّوتر في مجاميعك توتر المثقّف العربي بين الحنين والتطلع؟

- أو أهقل في رصد الظاهرة فتحي ديواني الأول " قالت اليايسة " والثاني " أصوات المنزل " على وجه الخصوص تستدعي الطفولة بصورة ملحة. غير أنّني لا أستطيع أن أرجع هذا النزوع إلى سبب بعينه. قد يعود ذلك إلى أنّ هذا العالم يشكّل ممينا لا ينضب للقول الشعري. وقد يعود إلى أنّ عمليّة التذكّر وهي أساسية في الشعر كثيراً ما تقتضي بالعودة إلى الطفولة لبعث الذكريات الرافدة في أعماق الذات. وقد يعود هذا النزوع إلى ما يمل بين الشّاعر والطفل من انجذاب إلى الخيال والحلم واللعب. فالطفل في لعبه يبني عوالم تكون له فيها السكّلة المطلقة كذلك الشّاعر حين يلعب بالالكلمات ينضّي عوالمه الخاصّة (انظر قصيدة " الرايا " في

تكون ذات جوهر ثابت أو خاضعة لفهم وحيد وإلا أصابها الجمود والتجبر. إن قصيدة النثر وهذا ينطبق على الشعر عموماً لا يمكن إلا أن تكون موسومة بخصوصية كاتبها الشعرية. وأود أن أذكرك في هذا السياق أن قصيدة النثر كانت في بواكيرها في الغرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وثيقة الصلة بالسرد. (انظر Dominique Combe : Poésie et récit)

ومبدئياً لا شيء يمنع من إدراج السرد في قصيدة النثر أو في غيرها من الأشكال الشعرية. وإنما العبرة في مدى مساهمته في إنتاج الشعرية في النص.

في إضافة إلى هواجسك الشعرية تشرّعت منذ سنوات لإعداد أطروحة دكتوراه تحت عنوان " السرد في الشعر العربي الحديث " اهتمت فيها بطرائق الصالح بين السرد والشعر والتفكير الناتجة من هذا التضاضيف.

فما الذي غنمه نحن فتحني النصري من هذه الأطروحة وما الذي غنمته الأطروحة من النص؟

- لم يكن من باب المصادفة أن يكون الموضوع الذي اخترته لإنجاز أطروحة الدكتوراه يتعلق بالبحث في " السرد في الشعر العربي الحديث: أشكال حضوره ووظائفه ".

إن اختيار هذا الموضوع بالذات يمت بصلات وثيقة لممارستي الشعر الحديث قراة وكتابة. فمن ناحية تبين لي أن عبداً من الشعراء العرب المحدثين قد نزعوا إلى تسريد الشعر ضمن سمعهم إلى بناء شعرية مفارقة للنموذج الذي كرسه الأسلاف الرومنطيقون. ومن بين هؤلاء الشعراء من استطاع أن يجعل من المحتوى السريدي المندرج في القصيدة مادة لبناء الشعرية وأبداع صور على قدر وفير من الجودة والطرافة. وأخص بالذكر من هؤلاء الشعراء الشاعر العراقي سمعي يوسف.

ومن ناحية أخرى كنت أدرك أن البحث في صيرورة السرد في الشعر وأشكال حضوره فيه والوظائف التي



أساليب وصوراً بلاغية. والذاكرة في كل ذلك تضطلع بدور لا ينكر. في حين أن المتصدي لكتابة قصيدة النثر يواجه المغامرة وحيداً في المراء لا مادة ولا أداة لديه لإنشاء الجمال إلا ما يبدعه بجهد ومعالناته في لحظة الخلق. لذلك كنت أتهيب قصيدة النثر ولم أقدم على نشر نصوص منها إلا في مجموعتي الثالثة " سيرة الهباء ". غير أنني أوليت قصيدة النثر في هذه المجموعة مكانة خاصة وأبرزتها بإدراجها في الصدر وجعلت العنوان الخاص بهذا القسم الأول عنواناً للكتاب.

غير أنني بعد هذا أقول إنني ما كنت لأكتب قصيدة النثر لو لم تتطلب مضامين هذه النصوص هذا الشكل بالذات. لقد كان إحساسي بالتشظي والاندثار والتلاشي حاداً حتى أنه ما كان يمكن أن يلتصمه وزن أو تحضنه قافية. لقد كنت بحاجة إلى شكل جديد للتعبير عن هذا الطور من حياتي ومن تجريتي الشعرية. أما عن قصيدة النثر ويغض النظر عن تصور بعض رؤادها لها فإنها لا يمكن أن

الوزن ليس حداً للشعر ولا شرطاً له وذلك من الامور التي يتمقد عليها ما يشبه الاجماع

الشعر أو إزاء الإيقاع. ولكن ويغض النظر عن هبل عامل الزمن في التجرية الشعرية. فإنني لا أعد نفسي من الشعراء الذين يصطنعون لأنفسهم مستوى لغويًا معيّنًا أو معيّنًا خاصًا يلتزمون به في الكتابة الشعرية. هذا التصور لفئة الشعرية قد يلائم تجارب شعراء آخرين وقد يضفي جماليّة خاصة على أعمالهم. ولعلّ مجمل الغزي أو محمد الخالدي من الشعراء الذين ينطبق عليهم هذا الوصف. أما في ما يخصّني فإنني في تعامل مع المقوم اللغوي في الكتابة الشعرية أعطي الأولوية لأداء التجرية. فالكلمة الشعرية عندي هي الكلمة الملائمة أي التي تؤدّي... ويحتاجها السياق ولا أنشد كلمات بعينها قد تعطي الانطباع بأنها أكثر شعريّة من غيرها. وقد يعود هذا إلى أنني لا أعول في بناء الشعرية في قصائدي على الصور الجزئية أو صور الكلمات في المقام الأول بقدر ما أعول على الصور التي تتولد عن سياق كامل أو نصّ بأكمله.

◀ نلاحظ في القسم الأول من مجموعتي الشعرية الأخيرة " سيرة الهباء " جنوباً نحو قصيدة النثر دون التخلّي عن السرد.

فهل هي الهباءات فاضت على القصيدة ذاتها فانفلتت من عقاب الوزن؟ أم إن نداء الذات قاد القصيدة إلى الهباء؟ ثم إلى أي حدّ يمكن أن تحتمل قصيدة النثر التي دعما رؤادها إلى التكتشف والتوجه تقنية السرد؟

- من الأمور التي يعقد عليها ما يشبه الإجماع في الشعرية المعاصرة أن الوزن ليس حداً للشعر ولا شرطاً له. هذا الأمر وعيّه بصورة مبكرة نسبياً ولعل ذلك ما جعلني أتماثل مع لوائم النظم في شعري الحرّ بقدر من الطمأنينة. غير أنني في مستوى الممارسة كنت أتهيب قصيدة النثر واعتبرها على خلاف ما قد يتوهم الكثيرون أصعب أشكال الشعر. وذلك أن ناطم الشعر العمودي وحتى الشعر الحرّ يستند إلى أشكال إيقاعية مستقرة منذ قرون. وهذه الأشكال الإيقاعية تستدعي، بدورها، وعى الشاعر ذلك أو لم يمه،

يضطلع بها إذ يندرج في القصيدة لا يتيح لي إدراك الخصائص الفنية لهذا الاتجاه الشعري الذي أشرت إليه آنفاً فحسب بل يسمح لي في الآن ذاته بالتمكّن إلى بعض خصائص كتابتي الشعرية إذ لم أكن في ممارستي الشعرية غريباً عن هذا الاتجاه الذي يوظف المتردّد ضمن "خطّة" تستهدف تجديد الأساليب الفنية. إن ممارستي الشعر ساهمت إذن إلى حد كبير في تحديد موضوع البحث وإشكاليّته، غير أنني في المقابل لا أعتقد أنّ نصّي الشعري قد غنم من البحث شيئاً يتمدّد ما قد يكون هذا البحث أنتجه من معرفة يمكن أن تساهم بدورها في إضاءة نصّي الشعري.

قصائد لم تنشر بعد

كتابه

هذه المرة أيضاً ما أسرع ما أصابنا الذهول! والحال أنّ ما حدث هو ما يحدث دائماً حين نستيقظ وحيدين في الصمت وتضيق منا الجهات، فنجد النافذة حيث توفّق الباب، ويلقانا الحادث حيث نفترض النافذة، وفي متاهتنا تلك، يعلّقنا هاجسٌ وحيد: أنّ نجد طريقنا إلى الفجر، وليس أمامنا من سبيل سوى أنّ نغامر بأصابعنا، في متاهاتنا تلك، لا تمتدّ إلى الشهوة. أصابعنا

منبوذة بالعراف
قصبيّ تبريه الرّيح
يلقنُ لمأبى الليل
ويكتبُ الظلام.

الشاعر

يزدهي الشاعرُ في الصورة،
في الدّاخل

ينثالُ النّهارُ
أسميه إذن
أهباءً روح تتداعى؟
أسمي قطها النّاحب في جوفِ الجدارِ
وحشة الماهول بالوحشة
ما لوح برق حلبُ
وتوارت شهبُ
في سدى النّقع المثار؟

بعد حين

يُغمّ الشاعرُ في الصورة
يغمي الظلّ فيها
مشية الليل إلى ضوء النّهار.
كيف تدوي وردة الرّوح
ويضو لوونها؟

لكنّ لم يخطط الطّفّل على الرّمْل
ولم يسفر مع الموحّ
ولم يصمغ إلى لغو الحمار.
ها أنا بعض من الألاشيء
قال الشاعرُ المكسوف في الصورة،
صمت الرّيد المندوف في السّاحل
هَلْكَ هالِكٌ يَفْقو على الماء
ويرسو في القرار.
أين مني صموتٌ بأنّ
وأشواق تبات أو تدانّت
ومواعيد زعّاه الانتظار؟

ها أنا الألاشيء

قال الشاعرُ المكسوف في الصورة.

في الخارج،

ينثالُ النّهارُ.
يمرّق القط من الغمّة ميهوراً
بما حطّ على فروته
من تبشير النّهار.

الصوت

يحدثُ آناء الليل
أن أسمع صوتاً
لا أعرف من أين
وأذكرُ منه رنين الماء
وشبّا من عرّف الجنّ
ولطف الرّملة في الصحراء
وربما من نضجة عنن

وأهمّ فيخذلني الإغاة
وتأخذني سنة النوم
ويدركني اليك ولا أدري
إن نَجَمَ الصوت من الصنوخة
أم نَجَمَ الصوت من الحلم.

ذات مساءً

قلت: "سأطلب هذا الصوت"
وتفتيت خريز الماء
وتسمعت لعرف الجنة
وخطى الطائف في الصحراء
وتسمت أريج الجنة
حتى ألفت
أحفاقاً سبياً مهملةً
في أقصى زاوية في البيت،
من واحدة منها
طارقة كالأخرى
باغتني الصرّارُ الذهبيّ
صرارُ صباي المنسيّ
وتذكرت زماناً
كنت وخالتي نططادُ صراصيرَ
ونودعُها الاحقاق
نريهاً
أجناساً ونسميها:
الزيتونيّ سليل الليل
والخروبيّ
وذا الصنّج الملكيّ
قلت:

"إذن هو صرّاري الذهبيّ
صرارُ صباي المنسيّ
ولعلّ الموت
ما ألقى منه سوى الجسم
وأورشي الصوت".

وتعلّلت... ولكنّ
ها هيمنة خافتة
أو حشنة شاردة
وحفيف جناحين
وأدركني التلّك
ولم أعرف من أين.

تنوع العروض وزيادة التسويق

محمد العامري

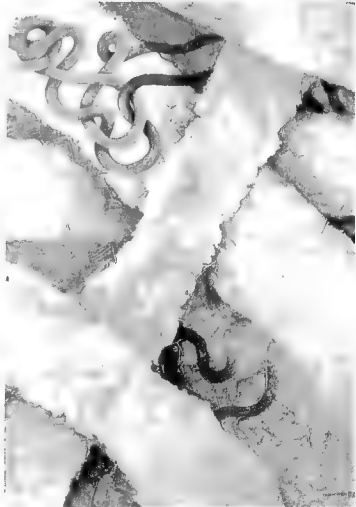
ما زالت الأسئلة الفنية التي تثار في غير معرض فني تتمثل في طبيعة العروض التشكيلية وكتافتها وصولاً إلى قنوات اقتناء اللوحة. إذ تنصدر عمان قائمة العواصم العربية في تسويق العمل الفني إلى جانب الاحتفاء بالتجارب العربية والغربية، مما أضفى حيوية من نوع خاص على المعارض الفنية التي تراوحت بين مغامرات النحت والرسم وصولاً إلى احتفاليات فنية جاءت وفاء لثنائين رحلوا عن الساحة العربية إضافة إلى المحاضرات والندوات المتخصصة، ومن الواضح أن اللوحة العربية المعاصرة ما زالت تمكث في منطقة اجتراحات الحداثة الجديدة من خلال محاولات جادة للخروج من تقليدية العمل الفني.

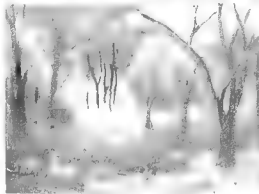
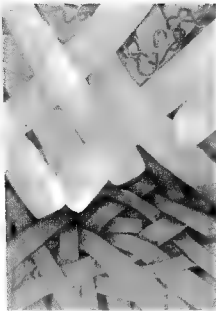
غالييري دار الاندى

قدم النحات هيثم حسن تحية للفنان الراحل اسماعيل فتاح الترك من خلال معرض في دار الاندى اشتمل على مجموعة من المنحوتات الكبيرة والصغيرة التي تحاكي في موضوعها لوحات ومنحوتات الراحل الترك. هيثم حسن يقدم مهاراته في مادة الرخام الصناعي الملون مستفيداً من اشكال الترك التي كرس حالة خاصة في طبيعة النحت العراقي، والتي برزت تأثيراتها على اجيال متعددة اهتمت بهذا النمط. المعرض الذي جاء استذكارا للترك يقدم مساحة مهمة عن وفاء صديقه هيثم حسن. الاعمال استحضرت روح الفنان الترك واعادتنا الى طقوس خطوطه ورؤيته للعالم الى جانب كل ذلك استطاع النحات هيثم ان يعكس روحه الخاصة في منحوتاته وطرائق التلوين عبر الرخام الصناعي ومن خلال التلوين المباشر على جسد المنحوتة. اضافة الى محافظة هيثم على عناصر منحوتة الترك التي اوجدت ثيمة مؤثرة ومعبرة عن فضاء الفكرة.

المركز الثقافي الملكي . صالة فخر النساء زيد

قدمت المعمارية والفوتوغرافية الاردنية هنادي الرمحي تجربة في التصوير الفوتوغرافي تحثي بجماليات المكان الاردني عبر مجموعة من الصور التي اظهرت من خلالها هنادي حرفة عالية في الفوتوغراف.





عكست الصور بشكل
قوي جماليات الطبيعة
الأردنية مثل البتراء وسهول
حوران وصولاً إلى جماليات
القرى القديمة التي
تتعرض لتهديد الهدم
الاستمر واستبدالها بفايات
الاسمنت. المعرض بث
رسالة ثقافية تؤثر على

أهمية الحفاظ طقوسية القرى القديمة التي تحمل في طياتها ذكريات
الأهل.

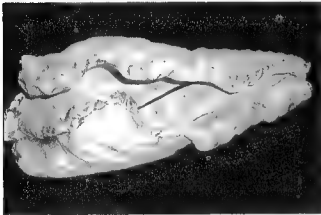
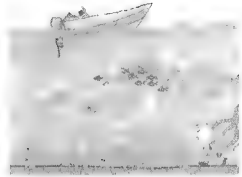
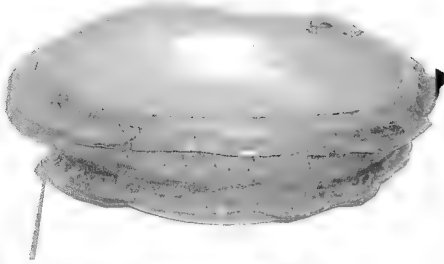
مضافة البشارات والفضاء الثقافي الجديد

في فكرة نادرة قام السيد ممدوح بشارات بالتعاون مع المركز
الثقافي الفرنسي بإقامة معرض فوتوغرافي بالأسود والأبيض للفنان
الإيراني (بيرام) الذي بدوره قدم صورة من العاصمة عمان التقطها
من مناطق حيوية وقديمة لتعكس المدينة حيث تجمع الشوارع بالحركة
وتظهر النمط المعماري القديم تحديداً النمط التركي مظهراً تفاصيل
وطبيعة النواحي والأبواب .

اللافت في هذا المعرض أنه مؤشر حيوي على تحويل المضافة من
مكان للسرد وقضاء أوقات الفراغ إلى مكان ثقافي مفتوح للمامة
والخاصة .

♦ غالييري الأورفلي

بدت أرمينية الطبيب والفنان خالد القصاب التي نظمها غالييري
الأورفلي حزنياً بعيداً عن مسقط رأسه في العراق ، حيث اشتمل
التأبين على كلمات لأصدقائه ومحبيه ومحاضرة عن تجربة الراحل



قدمها المعماري احسان
فتحي تحدث فيها عن
مراحل تطور التجريد
مشفوعة بعرض شرائح
ضوئية اعطت فكرة
شاملة عن حياة الفنان.

وكذلك نظم الغاليري
بهذه المناسبة معرضاً
لاعماله التي احتفت

بالمشهد الطبيعي وتسجيل الامثلة عبر لغة تعبيرية وانطباعية ذات مزاج خاص.

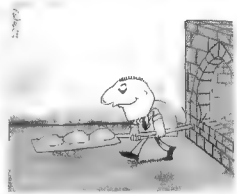
ويذكر ان الراحل كان من اوائل الفنانين الذين اهتموا بالطبيعة العراقية بحيث كان احد مؤسسي جماعة دجلة والفرات التي اخذت على عاتقها تكريس المدرسة الواقعية في الفن العراقي.

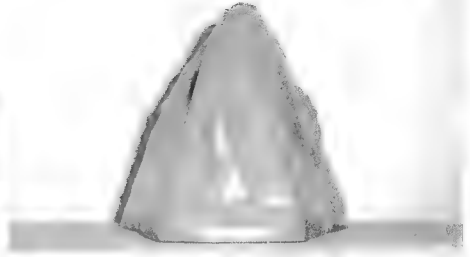
♦ غاليري مكان - فضاء جديد لهواجس الشباب

استضاف غاليري مكان في جبل اللويدة تجربة مثيرة للفنان الاردني محمد ابو عفيفة الذي قدم فيها منطلقاً اخر لفكرة العرض وتمثل العرض بشاشة تسرد شخصية اجتماعية وسياسية عبر رسومات متتابعة اشبه بفيلم بصري يقدم جرعة نقدية لازعة لما يحدث في الانسان العربي ، حيث اظهر ابو عفيفة من خلال العرض قدراته اللافتة في الرسم عبر قوة الخط وضبط التكوين، وهي اول تجربة له في العرض المتكامل.

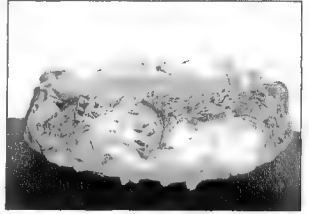
♦ المركز الثقافي الملكي - قاعة الثبائية

نظم مركز تدريب الفنون في وزارة الثقافة معرضاً لنتاجات الطلبة افتتحته





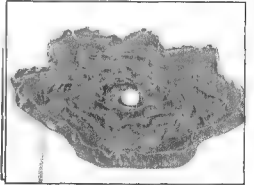
السيدة اسمى خضر
الناطق الرسمي باسم
الحكومة ، الممرض الذي
قدم مستويات طبية في
مجالات الفنون التشكيلية
مؤشر واضح على ضرورة
رعاية مثل هؤلاء الطلبة
ومتابعهم ما بعد التخرج.



اظهر الممرض المهارات
الاكاديمية للطلبة والتي ستشكل قاعدة مهمه هي مواصلة الرسم على اسس
متينة.

♦ غالييري روان

قدمت الخزافة الاردنية تجربة
جديدة في مجال الخزف تحت
عنوان ذاكرة البحر في محترفها
الذي حمل اسم الفنانة ، المحترف
الذي شهد تكون تلك الاعمال
مساحاتها التجريبية التي انعكست
ايجابا على تطور التجربة ، في
هذه التجربة تقدم المدوان قفزة
مهمة على صعيد تجربتها الشخصية، لتفرز نمطها الخاص في مجال



الخزف.

وجاء ذلك عبر الممالجات وطبيعة التزجيج وصولا الى طرائق انتاج
الشكل خصوصا في مجموعة (وسائد البحر)، واعتقد ان هذه التجربة هي
البداية الحقيقية للقبض على مسار التجربة وخصوصيتها.



نافذة على الحداثة - دراسات في أدب جبرا ابراهيم جبرا لعيسى بلاطة . . دراسة معمقة في إنجازات جبرا المتعددة

يشكل كتاب نافذة على الحداثة للدكتور عيسى بلاطة أستاذ الأدب العربي في جامعة ماكجيل بمونتريال بكندا دراسة معمقة لإنجازات الراحل الكبير جبرا ابراهيم جبرا صديق المؤلف الذي بحث في كتابه اضافات جبرا الجديدة التي تتعلق بفنون الشعر والرواية والقصة والأدب عامة.

يطرح المؤلف تحت عنوان المصطلح الأول من الكتاب " جبرا والحداثة " وسيلة الحداثة الأساسية في رأي جبرا والمتمثلة بالاضافة للتراث والأخذ مما هو حي فيه وترك ما هو ميت، ويؤكد بلاطة في خاتمة المقال أن جبرا حقق الحداثة في شعره و أثره على حد سواء، وفي كل منهما بالقدر الذي رآه مناسباً لعصره، ووجد بهما طريقه أن يكون مساهماً في حضارة زمنه، وذلك بالاضافة للتراث والتصدد على معوقات الماضي فيه والانطلاق لمتطلبات العصر انطلاقاً سهماً للامام يحدد مسار النسغ الحي في الثقافة العربية بأصالة تقديرها له الأجيال و يسجلها له التاريخ.

وينظر بلاطة لمجموعة جبرا الشعرية الثانية " المدار المفلق " في مقالاته الثانية عبر الكتاب " جبرا والخروج من المدار المفلق " بأنها قد تخطت سابقتها الأولى " تموز في المدينة " ويؤكد بلاطة أن جبرا قد حقق المزيد من التحكم في مادته اللغوية والانطلاق في مجالات ثروة للفكر العربي الحديث والشعر العربي الجديد.

وتحت عنوان " جبرا وحركة الريادة الشعرية العربية : النظرية والمنجزات " يشير بلاطة لشعر جبرا الذي قد كتبه بالانجليزية مؤكداً على وجود نفعة جديدة فيها دعوة للحرية والإبداع والانطلاق، وقد صاغها جبرا بحرية وإبداع وانطلاق و بلغة انكليزية سائغة، وبلغت بلاطة للدور العلمي لجبرا في حركة الشعر الحر بقوله : في حركة الشعر الحر كان لجبرا دور تعليمي في التنظير له بما كان يكتب من مقالات و دراسات و ما كان يقيمه من حوارات مع المثقفين المهتمين والنقاد، جمعها فيما بعد في كتب و كان له أيضاً مكانة مرموقة في تطبيق نظرياته الشعرية الجيدة على نقد ما كان يكتبه هو من شعر حر باللغة العربية.

المأساة والخلاص وحرية الإنسان هذا الثالوث الذي ينتظم روايات جبرا ويشكل الموضوع الكبير " فيها، و يحاول به أن يعبر عنه بكل الوسائل المتوفرة ليصور الوضع البشري، هذا ما يخلص به بلاطة في الفصل الرابع " ملامح فنية في رواية جبرا " ويترجم عيسى بلاطة في آخر فصول الكتاب مقال نويل عبد الأحد " جبرا ومعايشة النمرة والريبات المهمات. " ويعتبر نويل في مقاله أن جبرا كان رجلاً نهضوياً حقيقياً وقد اعتبر عن جدارة قوة شاعلة في الحداثة في العالم العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

و يؤشر نويل على هدف جبرا بأنه قد كان - كحدائي - يحدد التراث الأدبي باضافة أشكال الإبداع عليه المستوحاة من الأصالة الفردية، على أن تكون أشكالاً تتسمج بصنق مع الأصالة العربية التاريخية و مع ما اعتبره مظاهر حية، و منفذة في هذا التراث.

ويصل نويل عبد الأحد في مقالاته شخصية جبرا ابراهيم جبرا الذي كان من القلائد جداً من العرب العارفين بأدب الغرب و ثقافته لما كان له من اطلاع واسع وعميق عليهما.



كشاجم البغدادي في آثاره وأثار الدارسين... لادكتورته ثريا ملخص... مهارات فائقة في أصول البحث العلمي

رغم بدأ جهود الباحثين العرب بالاهتمام بالشاعر البغدادي أبو الفتح كشاجم البغدادي في الأربعينيات إلا أن جهود الدكتور والشارعة ثريا ملخص بكشاجم أكدت على مهارتها الفائقة في أصول البحث العلمي وعلى منهجيته وهي تصدر كتابها "أبو الفتح كشاجم البغدادي في آثاره وأثار الدارسين".

وصفت الأدبية ملخص "أبو الفتح كشاجم" بريحان الأدب في عصره، و يضرب بملحه المثل، وأكدت د. ملخص أن كشاجم على مقولة "ولفلسون" أن كشاجم أول عربي يضع كتاباً كبير الحجم في الحيوان، و موضوعات الصيد والقنص والطرد و في طب الحيوان، أمراضه و علاجها.

كتبت الدكتورة ثريا ملخص تحت عنوان "منهج البحث" معرفة بالشاعر كشاجم و بالمحاولات الحديثة في دراسة الشاعر، و تحت العنوان الفرعي "نهج الدراسة و حسنها" كشفت الدكتورة ملخص الأوهام التي وقع فيها المؤرخون، والباحثون، والمحققون، و قومت الأخطاء، و حسمت الشك والحيرة.

و تتسائل د. ملخص في ختام تقديمها : أفلا يستحق كشاجم الشاعر والعالم، الذي يتمتع بذهنية مفتحة على حضارات الأمم السابقة، فأخذ منها ما هو إنساني عالمي، مبنهاً بعلومه المتعددة، و ثقافته المصرية الفذة، وإيمانه بالله، مكرماً الديانات، محترفاً بأعياد الفرس كاحتفالهم بأعياد العرب، مسلمين و مسيحيين، مكرماً محمداً و عترته، ملتزماً ببلي وإبنائه، مبنهاً بذكرى مولد المسيح عيسى بن مريم، واهتمام الباحثين الحديثين في التققيب عن آثاره، و نشر مؤلفاته المخطوطة، لكي يسترد كشاجم مكانه في عالم الشعر، والفن، والعلم.

كتاب الدكتورة ثريا ملخص جاء ضمن إصدارات دار البشير مشتملاً على ١٠٣٠ صفحة، واشتمل على عشرة أبواب الباب الأول تناولت فيه ملخص جد كشاجم الأكبر، فيما تناولت في الفصل الثاني اسم كشاجم، و كتبه، فيما تناولت في الفصل الثالث مولد كشاجم، و مكانه، وتاريخه، و مكان وفاته و تاريخه، فيما تناولت في الفصل الرابع أسرة أبي الفتح كشاجم، أما الفصل الخامس فتناولت فيه نشأة كشاجم، وتنقلاته في العراق و ذكرت المدن والأماكن التي مر بها، أو زارها أو استقر بها، فيما تناولت كشاجم في بلاد الشام جاءت في الفصل السادس، أما الفصل السابع فاشتمل على تنقلات كشاجم في بلاد مصر، أما الفصل الثامن فتناولت فيه ثقافة كشاجم الدينية و تشيعه لآل البيت و تقاليده في الأعياد، أما الفصل التاسع فتناولت فيه مؤلفات كشاجم وثقافته وعلومه في آثاره، فيما تناولت في الفصل العاشر شخصية كشاجم في آثاره وأخلاقه ومبادئه و منهجه في الحياة و تحدثت عن الجانب الإنساني الجدي في شخصيته، وعن الجانب المايث الذي ظهر في العشق، والسكر والطرب.

الكتاب الذي سبق أن صدر عام ١٩٨١ طبعه خاصة في مئة نسخة أضافت عليه الدكتورة ملخص الكثير وبيّنت الكثير من الأوهام للماصرة المتعلقة بالدراسات الحديثة حول "كشاجم". وهو عبارة عن أطروحة جامعية كانت قدمتها الدكتورة ملخص لجامعة القديس يوسف ببيروت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية في آذار عام ١٩٨١ للحصول على شهادة دكتوراه - فئة أولى.



”المراقة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية“ .. يبحث في الالتدماج بين الرجل والمرأة روائياً

ينطلق الدكتور حسين المناصرة في رؤيته النقدية والجمالية في بحثه لنماذج روائية فلسطينية مختارة من إشكالية نظرية الكتابة النسوية في كتابه ” المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية “ الصادر مؤخراً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، دار الفارس معاً، والدراسة تنكس على محورين هما : قراءة وضع المرأة وعلاقتها في الثقافة والأدب، للتعرف للمساحة التي اضطلعت فيها شخصيتها، مما شكل سياق الظلام وأقهر في التاريخ البشري، دون أن تنفي هذه القراءة البؤس المشرقة التي أنتجت الكتاب عن إنسانية المرأة وإعطائها حقوقها، و رتبها الاجتماعية الفاعلة. ودفع النساء المبدعات لأن يشكلن أدبهن الخاص الذي يسعى لبناء ثقافة مفارقة، تنمرد على الواقع الاجتماعي الظالم، وعلى الثقافة الذكورية السائدة، سعياً لبناء المساواة بين الذكور والإناث في الواقع والتمثيل.

انطلاقاً من تلك الرؤية تحددت منهجية الباحث في دراسته للرواية العربية الفلسطينية التي أغرت الكثير من نقادنا بالتفاعل معها من زاوية ” أدب المقاومة والهزائم “ في ضوء الصراع العربي الإسرائيلي، ولأنه لا يمكن لأية رواية فلسطينية أن تنهض بعيداً عن واقعها، فقد بدت الروايات السمت والثلاثون و هي النماذج التي اختارها المناصرة لبحث ذات علاقة حميمة بواقع الصراع العربي الإسرائيلي، مع بقاء القضايا الاجتماعية الكثيرة بالطبع محط أنظار الباحث و أبرز تلك القضايا : ما يخص وضع المرأة وعلاقتها بالآخر.

إشكالية المرأة في الرواية الفلسطينية تمحورت خلال الكتاب حول منظورين: الأول أن ينظر إليها على أساس أنها إنسان له مقومات الحياة الحرة في التصرفات والاختيارات، وقد جاءت هذه النظرة الحضارية المثقفة محدودة الفاعلية بسبب القيود الذكورية التقليدية التي صاغت الحياة الاجتماعية و هيمنت على قدراتها.

أما المنظور الثاني فقد تجسد في أن ينظر للمرأة على أساس أنها كائن يعيش لتبرير ذاته، كأن يكون أما تتقانى من أجل أبنائها، و زوجة تؤمن بعكمة ” ظل الرجل “ و لا ظل المحيط، و رمزاً للوطن و غيره، و مجردة من إنسانيتها لصالح الجسد... إلى آخر ذلك من صور كشف عن شخصية المرأة ” الشيء “، لا الإنسان في المنظور التقليدي غير الحضاري على العموم. الروايات التي درسها الباحث ” ٣٦ “ رواية بدت رغم تعددتها محكومة بنظرة مستقرة بخصوص توظيف شخصية المرأة في بنيتها، مما يجعل الأفكار العامة تتشكل بالمستوى نفسه من رواية لأخرى.

توزعت خطة البحث على مدخل، و مقدمة، و تمهيد، و ثلاثة أبواب، و خاتمة، تناول في المدخل التعريف بإشكالية البحث الرئيسية، و في المقدمة بعض إشكاليات البحث و مصادره. ووضح في التمهيد بعض ” تقابلات الكتابة الروائية “ أي كتابتي الرجل عن المرأة، والمرأة عن الرجل، للتعريف بأبرز ملامح التقابل بينهما.

في الفصل الأول من الكتاب تحدث عن الكتابة الذكورية، فكتب ثلاثة فصول، بدأها بفصل عن شخصية المرأة بين الواقعية والرمزية في روايات كنفاني، تلاه فصل ثان عن نموذج أميل حبيبي الروائي التراجيدي المسكون بحركة البطل الفلسطيني الباحث عن الحبيبة الضائعة، و درس في الفصل الثالث روايات جبرا المسكونة بسباق الأُنثى الجسد.

ودرس في الباب الثاني الروايات النسوية الفلسطينية، فخصص الفصل الأول لمحاورة بعض القضايا في نظرية الكتابة النسوية، هادفاً من ذلك لبلورة الرأي الناص على وجود كتابة نسوية مخفية لحد ما عن الكتابة الذكورية، ثم تناول في الفصل الثاني ملامح حركة المرأة بين الأنثوية والتنمرد عليها في روايات ليانة بدر، و ليلي الأطرش، و سلوى البناء، و ختم هذا الباب بفصل ثالث عن روايات سحر خليفة، لكونها أبرز الروايات الفلسطينية استلهاماً لنظرية الكتابة النسوية في تصوير المرأة الضعيفة.

أما الباب الثالث والأخير من الكتاب فدرس فيه جماليات الرواية الفلسطينية في دائرة بناء شخصية المرأة جمالياً، إذ خصص الفصل الأول لإنتاج اللغة السردية الأنثوية دوراً و صوتاً، والفصل الثاني لبناء العلاقات العاطفية والجسدية و دورها في التشكيل الجمالي، والفصل الثالث لعلاقة المرأة بالزمكانية واستتج في خاتمة البحث أهم الرؤى والجماليات التي تخص المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية.



”الوصايا في عشق النساء“ للشاعر المصري أحمد الشهاوي البحريني يجرى في بحر لا تنفذ مياهه اسمه الأنتح

كتاب ”الوصايا في عشق النساء“ للشاعر المصري أحمد الشهاوي كتاب نثري منع في جمهورية مصر مؤخراً بقرار من الأزهر رغم أنه يتصل ويشترك وبصورة واضحة بضمونه مع ما دونه التراث العربي في مجال الحب من إرث ما زال مشرقاً في العديد من الكتب التي يمكن القول أن أبرزها : ”تزيين الأسواق في أخبار العشاق“ لداود الأنطاكي و”روضة التعريف بالحب الشريف“ لابن الخطيب، و”مشارك أنوار القلوب ومفتاح أسرار الغيوب“ لابن الدباج، و”عطف الألف المالكوف على اللام المعطوف“ للدليمي، و”مصارع العشاق“ للسراج، و”روضة المحبين ونزهة المشتاقين“ لابن قيم الجوزية، و”هجة النظر في بيان ما يتعلق بالمؤنث والمذكر“ لنوالفقار أحمد النقوي، وغيرها من الكتب المهمة والمرجعية والمختصة بالحب والتي يتقاطع معها الشهاوي بصورة لافتة، ليس من الغريب حقاً أن يمنع كتاب بهذه الشفافية وهي نفس الوقت نجد على سبيل المثال الكتب التراثية التي تحدثت عن الحب أكثر جرأة ووضوحاً مما عليه الحال الآن بشكل عام وبشكل خاص أكثر مما قاله الشهاوي، ورغم ذلك فأننا نجد المكتبة العربية لا تزال تعاني من نقص شديد في ما يتعلق بتحقيق كتب التراث التي تحدثت عن الحب ومثال ذلك الكتب التي ما زالت مخطوطة : ”كتاب الباء“ للنملي، وكتاب اللذة لابن السمساني، وكتاب المناجحة والمفاتحة لعز الدين المسيحي، و”رشد اليبب إلى معاشره الحبيب“ لابن فليتة، و”منازل الأحباب ومنازل الألباب“ لابن فهد الحنبلي، و”روضة العاشق ونزهة المواقف“ للكسائي، وغيرها من الكتب التي أبعد عنها المشتغلون في مجال تحقيق كتب التراث لسبب وحيد هو أنها كتب تقول عصرها وجرأتها بوضوح بالفين، وكذلك لأن فيها من التمرد العصي على التبعين الكثير أيضاً. وكتاب ”الوصايا في عشق النساء“ يأتي في سياق ما أشرنا إليه من إرث لا يزال يعطي باهتمام الغرب والعاملين في مجال الاستشراق بالدرجة الأولى، ومن هنا يحسب للشاعر أحمد الشهاوي توظيف البعض من هذا الإرث الجبار والمشرق في خدمة كتاب نثري شفاف أهداه الشاعر إلى : ”نوال عيسى“، وأطلق عليه اسم ”الوصايا في عشق النساء“ وفيه يحضر شيخنا ابن عربي ببعض مقولاته الشهيرة : ”كل شوق يسكن بالقاء لا يعول عليه“ ويشعره : ”أدين بدين الحب أتى توجت ركايته، فالحب ديني وإيماني“، و”فكل محب مشتاق ولو كان موصولاً“، وتحضر في كل صفحة من صفحات الديوان أقوال وحكم الأدياء والمتصوفة في الحب لتقف إلى جانب ما حاول قوله الشهاوي نثراً، وكما نقرأ قول أمام الغريب أبو حيان التوحيدي : ”الغريب من جفاه الحبيب“، وقول الشاعر محمد اقبال : ”النظرة وحدها تقرر شؤون القلب“، وشعر المتصوفة رابعة العدوية : ”أحبك حين : حب الهوى أحباً لأنك أهل لذاك“، وليس لي عنك ما حببت براح، أنت مني ممكن في الفؤاد“، وقول الإمام الجامي : وما دوران الفلك إلا من أجل العشق“، وابن عطاء الاسكندري : ”المحبة إقامة العتاب على الدوام“ والأمام النفري : إذا خرجت عن الأسماء، خرجت عن المسميات، وإذا خرجت عن المسميات، خرجت عن كل ما بدا“، والكثير... الكثير من الأبيات الشعرية المبهزة : ”أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى، فصادف قلباً خالياً فتمكنا“ : ”فكانت لقلبي لذة الحب كلها، فلم يلحقها قبلي محب ولا يعدي“، والكثير من أحاديث الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وكذلك تحضر أقوال العرب القداسي في الحب في الكتاب وتجد قول الاعرابية : ”مسكين العاشق، كل شيء عدوه : هبوب الريح تفرقه، ولعان البرق يفرقه، ورسوم النديار تحرقه، والمعدل يؤلمه، والتذكير يسقمه، وإذا دنا الليل منه هرب النوم عنه، ولقد تناوت بالقرى والبعد فما أنجح فيه دواء“، الكتاب يبلغ من الشفافية لدرجة أن الحب يقطر في كل حرف من حروفه، وما تم اختياره من حكم وأشعار ومقولات لبعض المتصوفة يدل على دراية الشاعر الشهاوي بمقامات وأحوال الحب التي يرصدها ويعيد إنتاجها عبر كتابه الذي جاء في حوالي 250 صفحة من القطع المتوسط وصدر مؤخراً عن الدار المصرية اللبنانية، بتصميم وإخراج الشاعرة ميسون صقر ومحمود مكاي.

حزمة من الاسئلة تبقى دون اجابة بعد قراءة الكتاب وأبرزها ما مدى صالحية الوصايا التي يراها العاشق تناسب معشوقته من حالة لأخرى، وهل حقاً يحتاج العشق الى وصايا، والحب الذي ذهب لاختزال الانثى الى الحال الذي شاهده في عصرنا الحالي من كفا وهناك لكل خصوصية فالى أي مدى تطبق عليه وصية الشهاوي.



منوية 'عوليس'

في ٢١ آب الفائت انتهى اهالي "دبلن" الأيرلندية من الاحتفالية التي أقيمت لا في "دبلن" وحدها، بل في معظم مدن العالم بمناسبة مرور مئوية رواية "عوليس"، لمبدع دبلن وأيرلندا والعالم "جيمس جويس". ونحننا تسامع جويس بخصوص روايته "عوليس" بعد مرور عشرين عاما على كتابته للرواية قائلا: "اليوم ١٦ حزيران- ١٩٢٤ عشرون عاما مضت، هل سيتذكر أحد هذا التاريخ؟" أقول انه وعندما تسامع جويس عن ذلك، ربما لم يكن يتصور مدى الحفر الانقلابي التي وضعت رواية عوليس في مسار الإبداع العالمي، لا بل لم يكن ليتصور أن "دبلن" ذاتها سوف تعود راجعة من قرن الألفية الثالثة ٢٠٠٤ إلى ١٦ حزيران ١٩٢٤، كي تعطي المدينة صيفه العام ذاته من خلال فهمانيات مكثفة جعلت المدينة تتشيد من جديد، وتهض من ذاكرتها لتوقظ "ليوبولد بلوم" بطل الرواية، وإقامة معارض التصوير الفوتوغرافي، والورش الفنية والأدبية، التي عملت طوال فترة الاحتفال على استلهم روح العمل الروائي "عوليس"، وإعادة إنتاج مناخاته، ويبدو أن نبوءة جيمس جويس، التي أطلقها حين هم بكتابة روايته "عوليس"، قد تحققت بعد مائة عام حيث قال جويس يومها: "أريد أن أعطي صورة لدبلن تصل من الكمال بحيث إذا اختفت المدينة فجأة من الكرة الأرضية فإنه يمكن إعادة بنائها من خلال عملي". إلى هذا الحد يمكن لرواية أن تعيد بحث ذاكرة مدينة، وتأثيرها بحضور الناس، وإلى هذا الحد أيضا يمكن القول بأنه يحسب للحضارة الغربية، حقاً، قدرتها على إنجاز القارئ المواظب، الذي يمكن أن يعيد الاعتبار لصاحب عمل إبداعى بعد مرور مائة عام، وأن يعيد الاعتبار أيضاً لكان الرواية ولشخصوها، والاعتبار هنا يأتي بمعنى إعادة الإنتاج.

إن مهمة المجتمع أو الحضارة التي تستطيع أن تنتج القارئ هي مهمة لها علاقة بقدره هذه الحضارة على ضرورة الفرز بين مساحتين: الأولى هي مساحة المبدع الذي يبت إرساله الحبري، والثانية هي مساحة القارئ الذي يبقى في مساحة الاستقبال. ولقد استطاعت حضارة الغرب فعل ذلك، بدليل احتفال أحفاد قراء عوليس عام ١٩٢٤ بالرواية والراوي، ومكان الرواية وإبطالها. أنهم القراء الذين للأسف لم تحدث ظاهرتهم هذه عربياً. وفي العودة إلى مجمل النتاج السردي العربي، يمكن القول بأن الرواية العربية ليست أقل قيمة من الرواية الغربية، وأن الرواية العربية استطاعت عبر تاريخها المعاصر أن تدون تاريخ المنطقة بمجمله، وأن ترصد المكان مفصلياً عبر أكثر من حقبة سياسية واجتماعية. ويكفي الرواية العربية فخراً، أنها استطاعت أن تقدم للعالم صاحب نوبل "نجيب محفوظ"، وما ينطبق على محفوظ الراصد العريق للمكان المصري، ينطبق أيضاً على روائيين عرب من أمثال حنا ميناء وعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم من الروائيين، الذين استطاعوا أن ينجزوا أعماق الأعمال الروائية التي تتحاذى للناس وأمكنهم وتاريخهم.

وما دمننا في إطار الحديث عن رمز مثل "محفوظ" فإنه يمكن لنا استذكار الحادثة التي ذهبت فيها باحثة هندية في العام الماضي إلى القاهرة، كي تشاهد وتزور مكتبة محفوظ في ثلاثيته دائمة الصيت، وقد ذهبت إلى الروائي المصري "جمال الغيطاني" الذي أوقفها في ذات النافذة التي وقفت فيها "أمينة" أم الأولاد وزوجة "سي السيد" في مطلع رواية "بين القصرين". هذه الباحثة هي فائزة هندية تحتفي بأمكتة محفوظ وتدرسها بعين الواقع. لكن عربياً ما من باحث أو باحثة، وما من قارئ أو قارئة ذهب إلى أمكتة جسدها الرواية العربية. إن هذا يتطلب منا إعادة

تفحص شخصية القارئ العربي من جديد. والحضر في مشهدية حدوثه.

الامر بالنسبة لي يبدو على النحو التالي: إذ أن "أس" مشكلة القارئ العربي هو عدم وجود القارئ ذاته أصلاً كظاهرة يمكن فرزها عن الروائي أو المبدع عموماً. ولكي اتحدث بجرأة أكثر عن موضوع القارئ العربي لا بد من القول بأن القارئ العربي ظل وكلمة قرأ عملاً إبداعياً يقول: أنا استطاع كتابة مثل هذا العمل الروائي أو مثل هذه القصيدة. إن القارئ العربي ترك منطقة القراءة وهجرها متجهاً نحو منطقة الإبداع بدعوى الاستسهال وإمكانية التحول من القراءة إلى الكتابة. وألا ما معنى كل هذا التورم في أعداد الكتاب عربياً في الاتحادات والروابط الأدبية؟ وما معنى كل هذا الأسهال المطبوع لدور النشر؟ الإجابة الأكيدة لمثل هذه الأسئلة هو أننا نعيش في زمن عربي استطاع أن يرسخ ظاهرة عجيبة وتادرة.. هي ظاهرة الكتاب الذين هم في الأصل قراء. من هنا نظل بانتظار زلزلة هذه الظاهرة وتشطيتها. مثلما نظل بانتظار قدوم الجيل المعافى للقراء. ونحننا فقط سوف تنهض أمكتة الرواية العربية وشخصوها من سباتها وتتأثت بالحضور من جديد. مثلما نهضت دبلن بجيمس جويس، ويعوليس وإعادة تأليث أول القرن الفائت من جديد، باحتفالية ينحني لها الرأس احتراماً.



للفنان : حسن عبيدة

